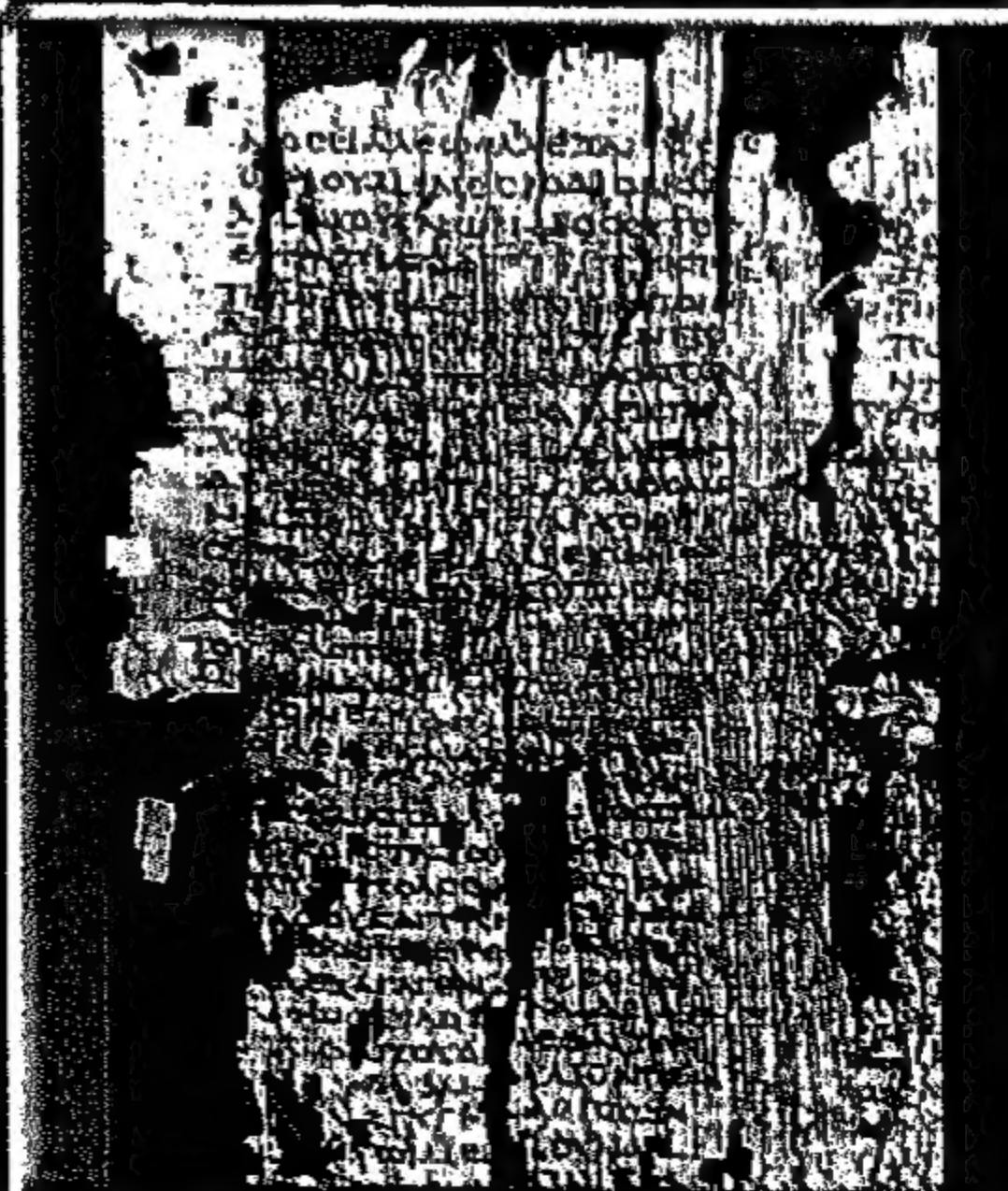
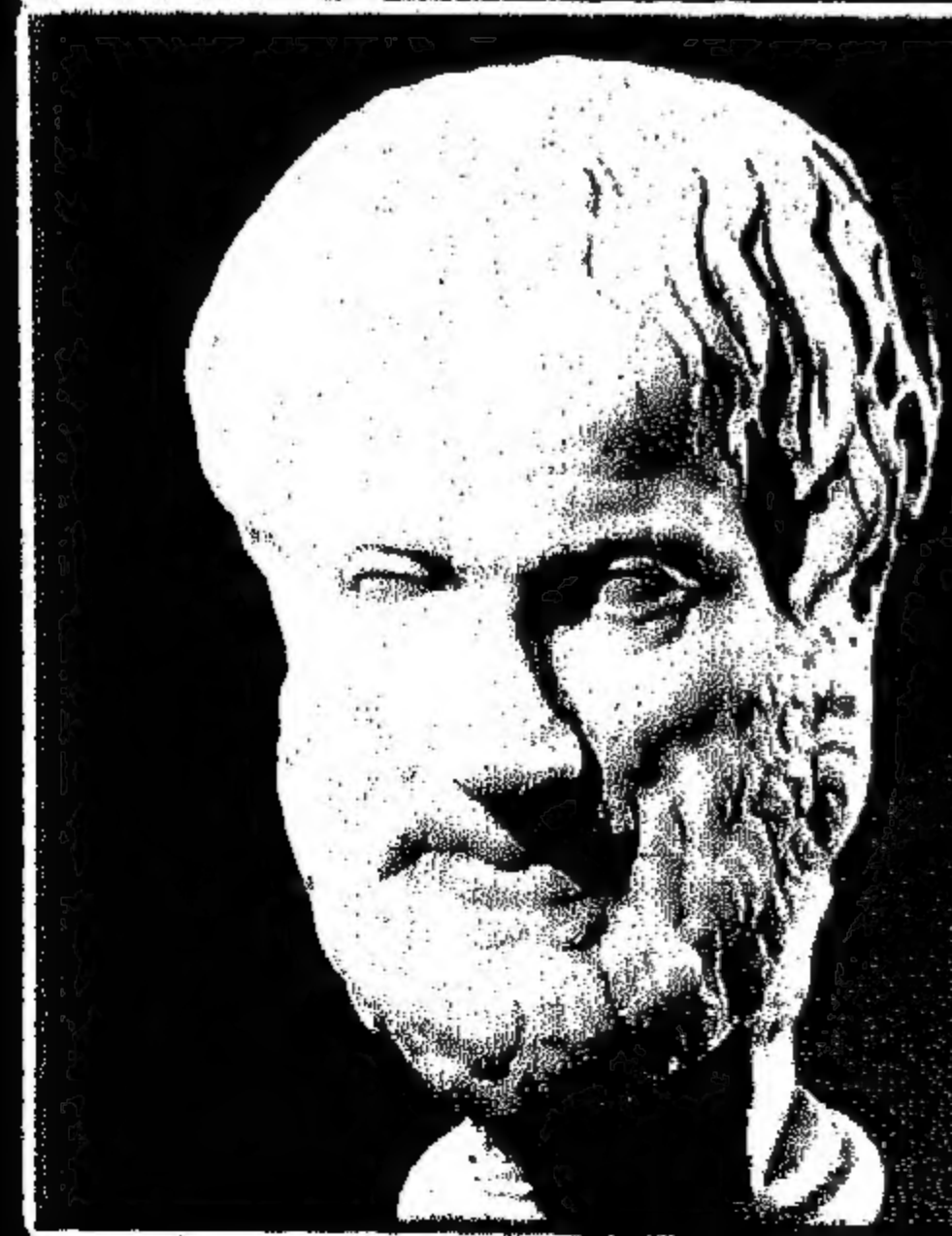
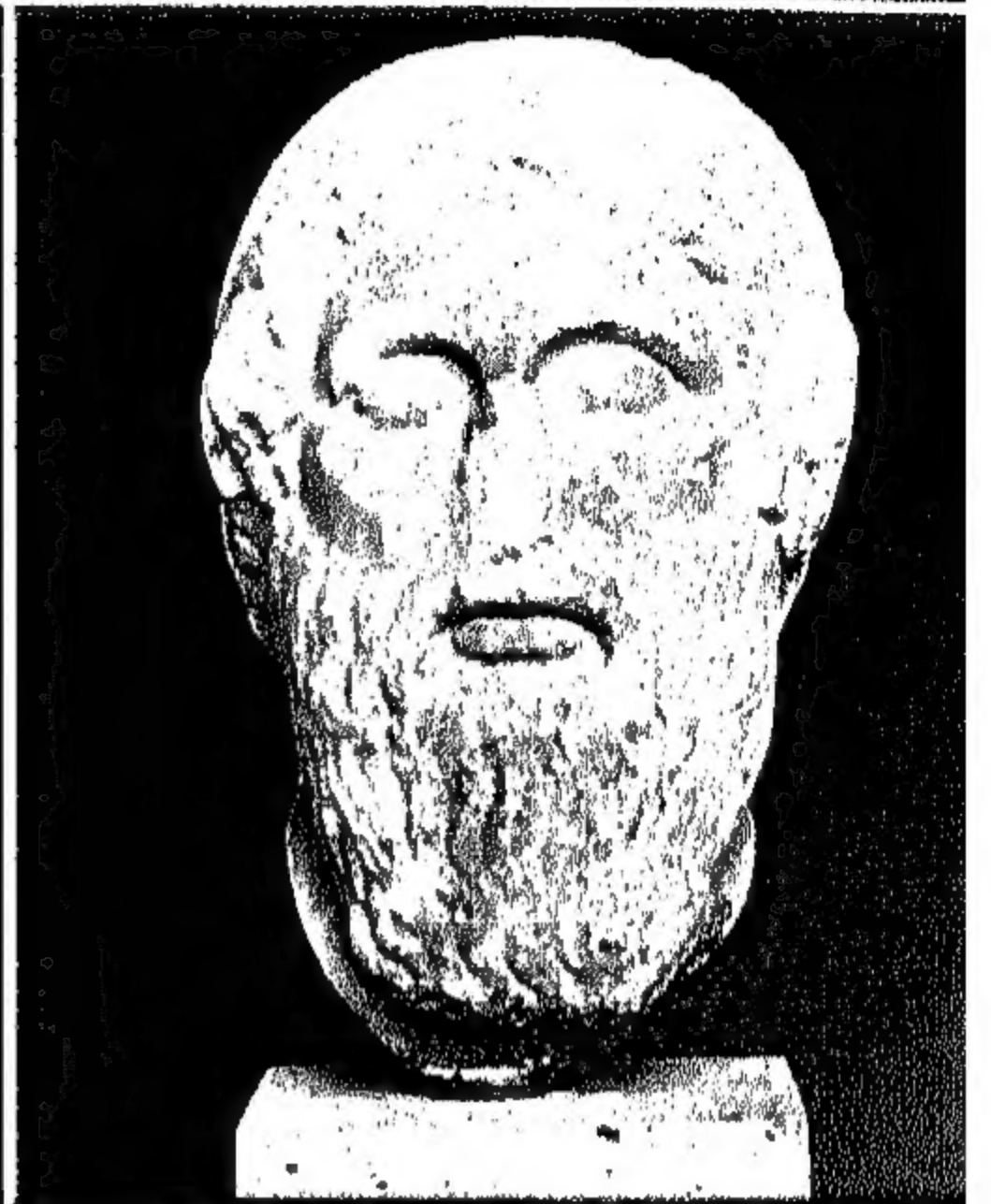


دكتور أحمد عثمان
الموسوعة الكلاسيكية

- ٢ -

الأدب الإغريقي

تراثاً إنسانياً وعالمياً



880

دكتور أحمد عثمان

الموسوعة الكلاسيكية

-٢-

الأدب الإغريقي

تراثاً إنسانياً وعالمياً

- الملحمة والشعر التعليمي
- الشعر الغنائي
- الدراما قمة النضج الشعري
- النثر وفنونه
- الأدب السكندري
- الإسكندرية والهيلينية في العصر الروماني
- معجم كشاف

الطبعة الثالثة

القاهرة ٢٠٠١

رقم الإيداع: ١٣٧٠٠-٢٠٠١

التزقيم الدولي: I.S.B.N. 977-223-524-2

الإهداء

إلى طه حسين

ومستقبل الثقافة الكلاسيكية

في مصر والعالم العربي

أ. ع .



الشكل رقم (١)

المحتويات

- مقدمة الطبعة الثالثة: ١٤-١١
مقدمة الطبعة الثانية: ٢٤-١٥

الباب الأول

طبيعة الشعر الإغريقى ووظيفته من الملحمة إلى الشعر التعليمى

- الفصل الأول: هوميروس المبدع الأول ١٠٧-٢٧
١- المصادر الشرقية والمشكلة الهومرية ٤١-٢٧
٢- الأسس الشفوية للتقنية الملحمية ١٠٢-٤١
(أ) وحدة الموضوع ٦٦-٤٢
(ب) رسم الشخصيات ٨٠-٦٦
(ج) ناسوتية الآلهة وألوهية البشر ٨٩-٨٠
(د) المنشد الملحمى وطبيعة عمله قديما وحديثا ١٠٢-٨٩
٣- ما بعد هوميروس ١٠٧-١٠٣
الفصل الثانى: هيسودوس: الإنسان الفرد والشاعر المعلم ١٢٨-١٠٨
١- ما بين الشعر الملحمى والتعليمى ١١٣-١٠٨
٢- "الأعمال والأيام" ١٢٢-١١٣
٣- "أنساب الآلهة" ١٢٦-١٢٢
٤- ما بعد هيسودوس ١٢٨-١٢٦

الباب الثانى

الشعر الغنائى وإزدهار الذاتية

- الفصل الأول: الشعر الغنائى.. معناه وأصوله ١٣٩-١٣١
الفصل الثانى: الشعر الإليجى والتعبير عن الذات فى إطار دولة المدينة ١٥٨-١٤٠

١٦٧-١٥٩	الفصل الثالث: الشعر الإيامبي
١٨٦-١٦٨	الفصل الرابع: الأغاني الفردية
٢٢٠-١٨٧	الفصل الخامس: الأغاني الجماعية

الباب الثالث

الدراما قمة النضج الشعري

٢٤٨-٢٢٣	الفصل الأول: الولادة الطبيعية للدراما
٢٣٠-٢٢٣	١- أسطورة ديونيسوس والجذور الدرامية في العقلية الإغريقية
٢٣٩-٢٣٠	٢- الديثورامبوس أو الجنين الدرامي
٢٤٨-٢٣٩	٣- ثيسبيس وفرونيخوس وبدايات فن التراجيديا
٣٨٨-٢٤٩	الفصل الثاني: التراجيديا: رؤية مأساوية للقضايا الإنسانية
٣٠٢-٢٤٩	١- أيسخولوس محارب ماراتون وأبو التراجيديا
٣٥٤-٣٠٢	٢- سوفوكليس واسطة العقد وقمة النضج
٣٨٨-٣٥٤	٣- يوريبيديس والتمزق التراجيدي
٤٣٠-٣٨٩	الفصل الثالث: الكوميديا بين الميلاد السياسي والاستغراق الذاتي
٤٢١-٣٨٩	١- أريستوفانيس من الكوميديا القديمة إلى الوسطى
٤٣٠-٤٢١	٢- مناندروس والكوميديا الحديثة أو التوقع في الذات

الباب الرابع

النثر وفنون التعبير عن عصر النضج والحكمة والبلاغة

٤٧٠-٤٣٣	الفصل الأول: أدب الفلاسفة
٤٤٣-٤٣٣	١- من الشعر إلى النثر
٤٤٧-٤٤٣	٢- سقراط محاورا
٤٦٤-٤٤٧	٣- أفلاطون متأرجحا بين الشعر والفلسفة
٤٧٠-٤٦٥	٤- أرسطو باحثا موسوعيا

- الفصل الثانى: علم التاريخ ٤٧١-٤٩٩
- ١- من الأساطير إلى الحقائق ٤٧١-٤٧٢
- ٢- هيرودوتوس أبو التاريخ ٤٧٣-٤٨٦
- ٣- ثوكيديدس مؤسس علم التاريخ ٤٨٧-٤٩٦
- ٤- كسينوفون يعود إلى حظيرة الأدب ٤٩٦-٤٩٩
- الفصل الثالث: الخطابة أو فن الإقناع ٥٠٠-٥٢٢
- ١- دور الخطابة فى الحياة الإغريقية ٥٠٠-٥٠٥
- ٢- من أنتيفون إلى ديموسثينيس ٥٠٥-٥٢٢

الباب الخامس

الأدب السكندرى والبحث عن طرق جانبية

- ١- تدوين الأدب ودور مكتبة الإسكندرية ٥٢٥-٥٤١
- ٢- المعركة الشعرية بين القديم والجديد ٥٤١-٥٧٤
- ٣- النشر السكندرى وآفاق جديدة ٥٧٥-٥٨٦

الباب السادس

الإسكندرية والهيلينية فى ظل الإمبراطورية الرومانية

- تمهيد: ٥٨٩-٥٩١
- الفصل الأول: الشعر وصراع من أجل البقاء ٥٩٢-٥٩٦
- الفصل الثانى: كتابات نثرية متفرقة (فى الجغرافيا و التاريخ و الطب الخ) ٥٩٧-٦١٨
- ١- ديودوروس الصقلى وتاريخ العالم ٥٩٧-٥٩٨
- ٢- سترابون والجغرافيا التاريخية ٥٩٨-٦٠١
- ٣- بلوتارخوس بين الأخلاقيات والسير المقارنة ٦٠٢-٦٠٦
- ٤- آريانوس أو كسينوفون الجديد ٦٠٧-٦٠٩
- ٥- أبيانوس السكندرى ٦٠٩-٦١١

٦١٢-٦١١	٦- باوسانياس مرشداً أثرياً وسياحياً
٦١٢	٧- ماكسيموس الصوري
٦١٣	٨- هيرودويانوس الصوري
٦١٤	٩- كاسيوس ديو
٦١٤	١٠- آيليانوس ورسائله الريفية
٦١٨-٦١٦	١١- جالينوس حكيم الطب
٦٣٩-٦١٩	الفصل الثالث: السوفسطائية الثانية
٦٢٢-٦١٩	١- فيلوستراتوس وسير السوفسطائيين الجدد
٦٢٦-٦٢٣	٢- ديو خريسوستوموس الفيلسوف الأخلاقي
٦٣٠-٦٢٦	٣- آيليوس أريستيديس وأناشيده النثرية
٦٣٧-٦٣٠	٤- لوكيانوس ابن الفرات: المهزار المكار
٦٣٨-٦٣٧	٥- ألكيفرون وحياة العامة
٦٣٩-٦٣٨	٦- أثينايس النوقراطي على مائدة السوفسطائيين
٦٥١-٦٤٠	الفصل الرابع: نظرية الأدب والفكر الفلسفي
٦٤١-٦٤٠	١- ديميترىوس الهاليكارناسي
٦٤٤-٦٤١	٢- ديونيسيوس الهاليكارناسي
٦٤٧-٦٤٥	٣- لونجينوس والسمو في الإبداع والتلقى
٦٥١-٦٤٨	٤- أفلوطين ابن مصر العليا
٦٧١-٦٥٢	الفصل الخامس: الأدب الشعبي (الحدوتة، الأحلام، فن الرواية)
٦٥٤-٦٥٢	١- أرتيميدوروس الافيبي مفسر الأحلام
٦٥٦-٦٥٤	٢- الحدوتة الشعبية أكذوبة تصور الحقيقة
٦٧١-٦٥٧	٣- أصول فن الرواية وسماتها الشرقية
٦٦٠-٦٥٧	(أ) لغز النشأة
٦٦٤-٦٦٠	(ب) السمات العامة

٦٧١-٦٦٤	(ج) لمحات عن الروايات الباقية
٦٦٦-٦٦٤	"نخايرياس وكاليروى" لخاريتون
٦٦٧-٦٦٦	"أنثيا وهابروكوميس" لكسينوفون الإفيسى
٦٦٧	"البابلونية" ليامبليخوس
٦٦٨-٦٦٧	"ليوكيبى وكليتوفون" لأخيلليس تاتيوس
٦٧٠-٦٦٩	"الإثيوبية" هيليو دوروس
٦٧١-٦٧٠	"دافنيس وخلوى" للونجوس
٦٧٨-٦٧٣	الخاتمة
٦٨٠-٦٧٩	قائمة بالمختصرات (المستخدمة فى الحواشى)
٦٨٤-٦٨١	قائمة الأشكال الواردة فى المتن
٦٩٥-٦٨٥	قائمة المصادر والمراجع المتقاة
٧٣٤-٦٩٧	المعجم الكشف
١٥-١	الملخص بالإنجليزية





الشكل رقم (٣)

مقدمة الطبعة الثالثة

شرعت فى إعداد الطبعة الثالثة من هذا الكتاب بحماس شديد، والفضل كل الفضل فى ذلك، بعد الله سبحانه وتعالى، يعود إلى حسن الاستقبال الذى لاقتته الطبعة الأولى (عالم المعرفة، ٥٠ ألف نسخة) والطبعة الثانية الموسعة (دار المعارف). وبالطبع لن أستطيع أن أحصى كل ردود الفعل، بل لم يقع فى يدي كل ما كتب عن الكتاب من تعليقات، وإنما سمعت به على نحو أو آخر. ولعله من الأصوب أن أجيب على بعض التساؤلات التى طرحت أمام هذا الكتاب، ويتعلق السؤال الأول بالعنوان "الأدب الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً". إذ قال البعض إنه ليس كتاباً فى تأثير الأدب الإغريقي على الآداب العالمية. فلماذا نضيف الصفتين "... إنسانياً وعالمياً" ؟

وبساطة شديدة جداً نقول إن عنوان الكتاب فعلاً يدل على الإهتمام المركز بموضوع الأدب الإغريقي جزءاً مهماً من التراث العالمى والإنسانى. بمعنى أنه يجيب على سؤال أساسى ومحورى يشغل الذهن من أول صفحة إلى آخر صفحة وهو ماذا بقى للإنسانية من الأدب الإغيقى القديم ؟ ولكننا رأينا ألا يكون إنشغالنا بالتأثير على حساب هدف آخر ربما يكون أكثر إلحاحاً وبعد الخطوة الأولى الجوهرية أى شرح فنون الأدب الإغيقى وإبراز سمات الجمال والكمال فيها مما يقطع أكثر من نصف الطريق نحو الإجابة على السؤال المطروح حول أصداء هذه الفنون فى عصرنا الحديث.

صفوة القول إن المنهج المقارن يقبع فى خلفية هذا الكتاب من أوله إلى آخره، بل هو الدافع الرئيسى وراء الكثير من القضايا المطروحة به. وإذا كان طه حسين قد قال إن الأدب العربى لا يدرس إلا مقارناً فنحن بدورنا نقول إن الأدب المقارن لا يستغنى أبداً عن الأدب الإغيقى.

هناك عدة قضايا أدبية ونقدية تكتنف الدرس الأدبى بصفة عامة والأدب

المقارن بصفة خاصة، ولا يمكن حسمها بدون الأدب الإغريقى ونذكر من هذه القضايا ما يلى: الأجناس الأدبية، نظرية الأدب والفن، جماليات الإبداع والتلقى، الأساطير الأدبية، التعامل مع التراث، الأصالة، الدرس اللغوى، أنا والآخر. ففى حدود ما نعلم كان الأدب الإغريقى هو الأول بين الآداب العالمية فى طرح هذه القضايا وتشريحها ووضع الرؤى حولها وإخضاعها للتأمل والبحث العلمى المنهجى.

ومما لا يحتاج إلى تبيان أن الأدب الإغريقى مع شقيقه الأصغر ووريثه أى الأدب اللاتينى كانا النموذج للآداب الأوروبية الحديثة، والتى بدورها مارست تأثيراً واسعاً على الآداب العالمية، شرقاً وغرباً. ومن ثم فإن الدرس الأدبى المقارن لا يستقيم دون العودة للأصل الإغريقى فى مجال المسرح والرواية ونظرية الأدب على سبيل المثال.

ومما شجعتنى على مواصلة العمل والتجويد فى هذا الكتاب أن الأصدقاء المثمرة له لم تنحصر فى دائرة القارئ العادى أو الكتابات الثقافية العامة، بل امتدت إلى الأبحاث العلمية المتخصصة. ونظرة واحدة فاحصة على الرسائل العلمية المسجلة فى الجامعات المصرية والأبحاث العلمية المنشورة عبر العقدين الأخيرين كفيلة بإيضاح ذلك. وإن كتاباً لا يوحى بمزيد من البحث والتقصى والتخصص ليس جديراً بالاهتمام وهذا ما سبق أن عبرنا عنه منذ الطبعة الأولى.

ونكتفى هنا بالإشارة إلى مثال واحد على تفاعل هذا الكتاب مع الحياة الثقافية والعلمية إذ حظيت الطبعة الثانية بندوة نقدية أدارها الشاعر الكبير محمد إبراهيم أبو سنة فى بيت أمير الشعراء أحمد شوقى كرمة ابن هانى يوم ٣٠ أكتوبر ١٩٨٨ ففى هذه الندوة قال أ.د. مجدى وهبة:

"وراقنى الفصل الخاص بالنثر بصفة خاصة، لأنه استطاع أن يعالج المحاورات الفلسفية معالجة الناقد للنص الأدبى وهذه ناحية لمحاورات أفلاطون أو حتى

للفلسفة اليونانية، عامة حتى أرسطو هي الناحية الأدبية فى الكلمة وفى الأسلوب وفى تكوين النص، هذه الناحية مهمة جدا. وأعتقد أنه لم يتعرض لها أحد آخر غير الدكتور عثمان".

وجاء فى كلام أ.د. شكرى عياد بنفس الندوة:

"وأول ما لاحظته فى هذا الكتاب هو العلم الذى فيه، ما كان يسميه د. طه حسين *érudition* أو *scholarship* فهو وافر الحظ من هذا فى الحواشى وفى المتن أيضاً. ويشعرنى - وهذا للأسف لا يتفق فى معظم الكتب بالعربية - بأننا على مستوى الثقافة العالمية ولسنا متخلفين عنها. بجانب ذلك صفة مهمة جداً فى الكتاب وهى أن عينه دائماً على الحاضر والدكتور أحمد عثمان له دراسات كثيرة سبقت هذا الكتاب عن الأصول الكلاسيكية فى الآداب الحديثة سواء أكانت أدبنا العربى أو آداب أوروبية. هذا المعنى أو هذا المنحى يطالع القارئ فى كل صفحة من الكتاب ويشعره بالأنس بصحبة هذا الكتاب"^(*).

ومن حق القارئ أن يسأل الآن: وما الجديد فى هذه الطبعة الثالثة ؟

بادئ ذى بدء أصبح من الضرورى أن يستجيب هذا الكتاب لمطلبات وتطلعات الجيل الجديد من الباحثين مع وضعه فى سياق مشروعه الأکبر "الموسوعة الكلاسيكية" التى نزمع إصدارها تباعاً إن شاء الله وتشمل التراث الإغريقى واللاتينى. واستتبع ذلك إجراء عملية توسع وضبط وتدقيق وتنسيق، وهذا ما يتضح من المعجم الكشاف الذى جاء فى نهاية الكتاب.

على أن هذا المعجم لن يأخذ وضعه النهائى إلا بعد الانتهاء من الأجزاء الأخرى للموسوعة. وتضم الطبعة الثالثة باباً جديداً هو الباب السادس بعنوان: "الإسكندرية والهيلينية فى ظل الامبراطورية الرومانية". وهى إضافة تأتى بمثابة

(*) يمكن الرجوع للنص الكامل للندوة فى الكتاب السنوى الثانى للجمعية المصرية للدراسات اليونانية

إستجابة لمطلب حيوى سبق أن عبر عنه بعض القراء الحاذقين، ووعدنا به فى المناقشات التى دارت حول الكتاب. ولم يبق إلا العصر البيزنطى الذى ربما نخصص له كتاباً منفصلاً إن شاء الله.

وبالطبع لا أستطيع أن أحصى كل الذين منحونى ثقتهم وتشجيعهم وأمدونى بالوقود الذى أشعل جذوة الحماس فى أثناء عملى، وفى مقدمة هؤلاء جميعاً القارئ البسيط الذى طالما طرح على سؤالاً أو أبدى ملاحظة. وأرجو أن أفوز بشئ من القبول والرضا لدى قراء هذه الطبعة الجديدة، أبناء القرن الحادى والعشرين.

والله ولى التوفيق،،،

الجزيرة

٢٦ سبتمبر ٢٠٠١



الشكل رقم (٤)

مقدمة الطبعة الثانية

إن أى أدب يمتلك شاعرا مثل هوميروس وحده أو سوفوكليس أو أريستوفانيس، أو حتى كاتباً ناثراً مثل أفلاطون أو أرسطو، أو قل خطيباً مثل ديموستينيس أو مؤرخاً مثل هيرودوتوس أو ثوكيديدس، أى أدب يمتلك واحداً فقط من مثل هؤلاء المؤلفين جدير بأن يصبح أدبا عالميا وإنسانيا خالداً. فما بالنا بالأدب الإغريقى الذى يضم بين مؤلفيه جميع هؤلاء الأدباء؟ بل ماذا كان سيصبح الحال لو أن كل نتاج الأدب الإغريقى قد وصل إلينا كاملاً؟ فمما يبعث على الأسف حقا أن الغالبية العظمى من كتابات الإغريق الأدبية قد فقدت، وما تبقى لنا منها لا يعدو أن يشكل نسبة ضئيلة للغاية. نضرب على ذلك مثلاً بشعراء الثلاث التراجيدى الخالد أيسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس. فلقد عزى إليهم مجتمعين ما لا يقل عن ثلاثمائة مسرحية - وهذا ما سيتحقق منه القارئ بنفسه فى الباب الثالث حيث سنورد قوائم بأعمال هؤلاء الشعراء الموجودة والمفقودة - ولم يصل إلينا كاملاً من هؤلاء الشعراء الثلاثة سوى ما يزيد قليلاً عن الثلاثين مسرحية. وبعبارة أخرى فإن نسبة ما وصلنا إلى مجمل نتاج هؤلاء الشعراء الثلاثة ليست سوى العشر تقريباً! وإذا أضفنا إلى ذلك الأعداد الهائلة لأسماء شعراء تراجيديين آخرين، سمعنا بهم ولم تصلنا منهم سوى شذرات متفرقة أو لم يصلنا منهم شئ البتة، لأمكننا القول بأن ما وصلنا من نتاج المسرح الإغريقى التراجيدى ككل لا يعدو الفتات المتبقى من مائدة كانت ضخمة وحافلة.

وبغض النظر عن قيمة الأعمال الأدبية الإغريقية المفقودة - والتى قد تكون أفضل أو أسوأ مما وصلنا - فإننا أردنا التنويه إلى كثرتها مستهدفين بذلك تبيان حقيقة مهمة. ذلك أن تقييماً للأدب الإغريقى ليس - ولا يمكن أن يكون - مكتملاً لأنه يقوم على أساس ما نستطيع أن نفهمه من المؤلفات التى وصلت إلينا. وبعبارة أخرى نقول إن صورة الأدب الإغريقى بالنسبة لنا لا زالت غامضة فى بعض النواحي ومجهولة فى نواحي أخرى. ونحن فى كثير من الحالات مضطرون إلى اللجوء للتخمين بصدده هذه المسألة أو تلك. وفى أحيان كثيرة نعتمد فى حديثنا

عن هذا الأديب أو تلك الحقبة على معلومات غير مباشرة، أى على ما قاله مؤلفون ونحاة لاحقون كانوا يمتلكون بعض المؤلفات التى فقدت بعد ذلك.

نقطة أخرى نود أن يحيط القارئ بها علماً قبل أن يشرع فى تقليب صفحات هذا الكتاب وهى أن الأدب الإغريقي فى مجمله أدب شفاهى مسموع لا أدب مكتوب مقروء. وظل الحال هكذا حتى أواخر العصر الإغريقي عندما شرع فقهاء الإسكندرية ونحاتها فى تحقيقه وتدوينه. وهذه السمة السماعية أى الصوتية المميزة للأدب الإغريقي تمثل عقبة كئوداً فى سبيل إستيعابنا الكامل لروائعه. ذلك أننا بالضرورة فى عصرنا الحديث نقرأ الأدب الإغريقي بدلاً من أن نسمعه يلقى علينا أو ينشد أو يغنى بمصاحبة الموسيقى (فى حالة الشعر). وهب أننا سنستمع لهذا الأدب ولن نقرأه فكيف سيتم ذلك؟ لا يستطيع المحدثون مهما أتقنوا اللغة الإغريقية أن يفهموها فهما كاملاً يصل بهم إلى حد تذوق الجانب الصوتى فى الأدب الإغريقي. والأدهى من ذلك أن معظمنا يقرأ الأدب الإغريقي مترجماً، ومن المعروف أن الترجمة فى غالب الأحيان تفسد النصوص - لاسيما إذا كانت شعراً - ومن المؤكد أنها لن تنقل إلينا الجانب الصوتى فى اللغة الأدبية الإغريقية نشرأ كانت أم شعراً. ناهيك عن البون الشاسع فى السياق التاريخى والاجتماعى بين أهل العصور القديمة وأبناء عصرنا الراهن.

ولقد إقتطف العلامة الأشهر كيتو (H.D.F. Kitto) مقولة لمؤرخ الفلسفة الإغريقية جثرى (W.K.C. Guthrie) فحواها "أن الإغريق ما زالوا بالنسبة لنا فى كثير من النواحي شعباً أجنبياً لا نعرف عنه الكثير"^(*). وكتب السير س.م. باورا (C.M. Bowra) - وهو أحد مشاهير علماء الكلاسيكيات فى إنجلترا - كتاباً عن الأدب الإغريقي نشر لأول مرة عام ١٩٦٦ وجاء فى مقدمته "يحتاج كتاب عن الأدب الإغريقي وتاريخه بالمعنى السليم للكلمة إلى فريق عمل كبير من

(*) H.D.F. Kitto. Poiesis Structure and Thought. Berkeley and Los Angeles 1967.

العلماء، وينبغى أن يتكون مثل هذا الكتاب من عدة مجلدات". ثم يضيف قوله "ومثل هذا الكتاب لا وجود له فى اللغة الإنجليزية"^(*).

ولست أدرى ماذا يمكن أن نقول نحن العرب بالنسبة لما تملكه مكتبتنا عن الأدب الإغريقى ! فإذا كان الأوروبيون بعد عدة قرون من حركة إحياء التراث الكلاسيكى إبان عصر النهضة وحتى القرن العشرين يقولون إنه ليس لديهم بعد الكتاب الوافى الذى يغطى الأدب الإغريقى تغطية شاملة، فإننا لا نتجاوز الحقيقة إذا قلنا أن كل ما لدينا بالمكتبة العربية عن الأدب الإغريقى لا يعدو أن يكون مجرد قشور طفيفة. وكل الجهود المبذولة من أيام طه حسين وحتى الآن تعد بمثابة جولات إستطلاعية عامة وغير منظمة. إنها جهود تعريفية تهدف إلى استكشاف المجهول. وبكل صراحة يمكن القول إننا لم نصل بعد إلى مرحلة الغوص فى باطن الأدب الإغريقى وإستخراج جواهره ولآله.

ولا يزعم الكتاب الذى نقدم له أنه قادر على رحلة الغوص هذه. إذ لا بد قبل ذلك من أن تتوافر للقارئ العربى خريطة عامة - ومفصلة بعض الشئ - لمراحل تطور الأدب الإغريقى وأهم فنونه وإتجاهاته. فالقارئ الذى ليست لديه مثل هذه الخريطة غير قادر على التصور الشمولى أو الرؤية العامة وذلك أمر ضرورى ومبدئى لمن يريد أن يذهب إلى ما وراء مجرد الإلمام العام والمسطح. الرؤية الشمولية العامة - بعبارة أخرى - هى التى تمهد الطريق للدراسات التخصصية الدقيقة فى هذه الجزئية أو تلك. ويأخذ الكتاب الذى بين أيدينا هذه المهمة التمهيدية على عاتقه. فهو إلى حد كبير يتبع المنهج التاريخى للدراسة الأدبية وإن كانت تنقصه بعض التفاصيل المتعلقة بالتطور السياسى والاقتصادى والاجتماعى عبر عصور الحضارة الإغريقية، والتى تمثل الخلفية العامة لتطور الأدب الإغريقى نفسه. وفى الواقع إقتصد الكتاب فى تناول هذه الخلفية إلى أقصى حد بسبب

(*) C.M. Bowra. Landmarks in Greek Literature. Weidenfeeld and Nicolson 1970. Preface.

ضييق المجال وليس لأى سبب آخر. بل إننا نؤمن بأهمية المنهج التاريخى لفهم الأدب. فلا يمكن على سبيل المثال أن نفهم المسرح الإغريقى دون أن نبدأ بالخلفية الطبيعية والجغرافية، أو دون أن نلقى نظرة فاحصة على أصول هذا الفن الدينية والاجتماعية والاقتصادية وكذا الظروف السياسية. لابد من دراسة أنماط العلاقات الاجتماعية بين الأقارب داخل الأسرة الواحدة وخارجها، ولا مفر من دراسة وضع المرأة فى البيت وفى المجتمع كله، ومن الضرورى أن نتعرف على مفاهيم الصداقة والحب وكذا طبيعة العلاقة بين الناس والآلهة فى ضوء الشعائر والطقوس الدينية والمعتقدات الفكرية. هذه كلها أمور لا غنى عنها لمن يشرع فى دراسة المسرح الإغريقى على سبيل المثال، فبدونها لا يمكن تفهم القضايا الإنسانية المطروحة فى هذا المسرح.

ومع ذلك فقد فضلنا ألا نستغرق فى تفاصيل الخلفية التاريخية للأدب الإغريقى ورأينا ضرورة تسليط الضوء على الجوانب الفنية فى مؤلفات هذا الأدب محاولين أن نتعرف على طبيعة كل ضرب أدبى ووظيفته. وساعدنا فى تحقيق ذلك عاملان رئيسيان أولهما أن الأدب الإغريقى قد تطور فنيا من مرحلة إلى أخرى على نحو طبيعى للغاية. حتى أن بعض النقاد شبهوه بالإنسان الذى تقابل طفولته الشعر الملحمى حيث لا يتحدث الأطفال فى العادة إلا عن أمجاد الآباء والأجداد. أما الشعر التعليمى فيمثل مرحلة الصبا أى مرحلة تلقى العلوم والدروس. ويأتى الشعر الغنائى تعبيراً عن مرحلة الشباب بكل ما فيها من اهتمام بالذات وتأجج فى العواطف والأهواء. وبعد ذلك تصل الدراما فتقطف ثمار هذه المراحل الثلاث جميعا وتعبر بالأدب الإغريقى إلى مرحلة الرجولة الناضجة. وفى غضون ذلك ينمو النثر الأدبى رمز الحكمة والتعقل أى سن الكهولة. ثم تبدأ أعراض الشيخوخة فى الزحف على آداب العصر الهيلينستى وتتوطن أمراضها مع حنكتها وحكمتها فى الإسكندرية. وفى سن الشيخوخة تضعف ملكة الإبداع ويلوك الناس ذكريات الماضى. وسواء قبلنا تشبيه الأدب الإغريقى وتطوره بمراحل حياة الإنسان أو

رفضناه فإنه من الواضح أن هذا الأدب قد إتخذ مسارا تطورياً طبيعياً، دون أن يقفز فجأة من عصر إلى آخر، ودون أن تحدث به فجوات غير مفهومة أو طفرات غير مبررة.

أما العامل الثانى الذى ساعدنا على دراسة الجانب الفنى للأدب الإغريقى فى ثنايا تناولنا التاريخى له فيتمثل فى أن هذا الأدب يتعامل بشكل مباشر أو غير مباشر مع مشكلات الإنسان فى كل زمان ومكان أى المشكلات الجوهرية المتعلقة بالوجود الإنسانى نفسه. ومن ثم فإن تذوقه أمر ميسور أما التجارب معه فتنتيجة مضمونة. يعالج الأدب الإغريقى موقع الإنسان فى هذا الكون وعلاقته بالأشياء والأحياء من حوله وموقفه من الآلهة، وتحلل مؤلفات الأدب الإغريقى أقوال وأفعال الإنسان وتعلل نجاحه أو فشله فى هذه أو تلك. وهكذا أعطى الإغريق لأدبهم أهمية خاصة وجدية ذات مستوى رفيع ونادر فكسبوا له الخلود والعالية. فالأدب عندهم وسيلة لفهم الحياة الإنسانية دون أن يكون مجرد نقد لهذه الحياة. ذلك أن النقد غالبا ما يقف عند مجرد إصدار حكم حيادى يصل المرء إليه نتيجة المراقبة عن بعد أو لإتخاذ قرار فوقى. وبخلاف ذلك ينزل الأدب الإغريقى إلى أعماق الحياة الإنسانية ذاتها، فيغوص فى حقائقها ويهدف بذلك إلى تسليط الضوء على ما هية وقيمة الإنسان، لماذا يتصرف على هذا النحو أو ذاك؟. ولهذا السبب نلاحظ أن معظم الأدب الإغريقى لا يتركز على الآلهة ولا على البشر وحدهم بل يمزج ما بين هذين العالمين، لأنه يعتبرهما طرفين شريكين وعلى قدم المساواة فى صنع عالم واحد ووجود واحد فريد من نوعه لم تعرف الآداب القديمة له مثيلا من قبل. فالكاتب الإغريقى يقف بقدميه مزروعين فى تربة الأرض محملاً فى السماء، لأن هذه التربة هى ملتقى البشر والآلهة على حد سواء. وعندما يخلق بخياله إلى أجواز الفضاء سائحا فى عالم الميتافيزيقيا والأساطير ومعاشاً للأفلاك ومصاحباً للآلهة تظل قدماه مغروستين فى التربة لسبب بسيط جداً وهو عدم وجود حاجز فولاذى يعوق إتحاد الأرض بالسماء فى العقلية الإغريقية. وهذا ما نلمسه فى

الأدب الإغريقى منذ بدايته أى فى عالم هوميروس، وحتى آخر مراحلـه مع تفاوت فى الدرجات.

وقبل أن ننتهى من سطور هذه المقدمة الموجزة نود الإشارة على عجل إلى أن الأسطورة تمثل أهم موضوعات الإبداع الأدبى - شعراً ونثراً - عند الإغريق. ومن ثم كان الإلمام بالأساطير أمراً ضرورياً وحيوياً بالنسبة لأى مؤلف مهما كان النوع الأدبى الذى يمارس الكتابة فيه ملحمة أو قصيدة تعليمية، أغنية أو مسرحية، خطبة أو مقالا فلسفيا. وبالنسبة لنا فإن ذلك يعنى أمراً مهما للغاية، أى أنه لما كانت الأسطورة ذات أصول شعبية قديمة بحيث لا تعرف أحيانا بدايتها - وهذا ما تتفق فيه جميع الشعوب - فإن تعامل الشعراء الإغريق مع مثل هذه الأسطورة يعد مثلاً مبكراً ودرساً مفيداً فى كيفية التعامل مع التراث وإعادة صياغته للتعبير عن الحاضر. ويصدق هذا على هوميروس نفسه الذى يمثل الصفحة الأولى فى كتاب الأدب الإغريقى. لأنه دون شك قد ورث الأساطير التى يتعامل معها عن أجيال سابقة من الشعراء المتجولين، الذين ربما كانوا قد أخذوها عن الشرق الآسيوى أى من حضارات الشرق القديم أو من مصر. المهم أنه كان من الطبيعى أن تشغل قضية التعامل مع التراث الكثير من صفحات كتابنا هذا. ففى كل فن من فنون الأدب الإغريقى نحاول دائما أن نمسك بالخيط من أوله ثم نتابعه إلى النهاية لنرى ماذا طرأ عليه من تحول وتبدل. وبذلك نلقى الضوء على علاقة الجديد المستحدث بأصوله القديمة الموروثة، لكى يتسنى لنا تفهم ديناميكية التطور الأدبى فى بلاد الإغريق.

لعل هذا الكتاب - حصيلة جهدنا المتواضع - قد وضع لنفسه آمالا وأحلاما تفوق قدراته. فقد يكون من العسير تحقيق الكثير مما يتطلع إليه. وعلى أية حال يكفيه طموحا أنه يرصد مثل هذه الأهداف ويرسم الطريق إليها ويترك مهمة تحقيقها على نحو متكامل لأجيال أخرى قادمة - بإذن الله - من الكتب والدارسين الأكثر عمقا وتخصصا والأوفر تفصيلا وتدقيقا. كل ما نرجوه من كتابنا هذا أن يكون قادراً على تمهيد الأرض لزرع المستقبل الواعد فى دنيا الثقافة الكلاسيكية بالعالم العربى.

ولما كنا قد نشرنا جزءاً كبيراً من هذا الكتاب فى سلسلة عالم المعرفة الكويتية بعنوان "الشعر الإغريقى تراثاً إنسانياً وعالمياً" فقد لزم التنويه إلى أننا فى هذا الكتاب الذى بين أيدينا قد وسعنا بعض الشئ فى الجزء المنشور، ثم أضفنا بابين كاملين لم يسبق نشرهما عن النثر الإغريقى والأدب السكندرى. وإذا كنا بتلك الإضافات نستهدف إستكمال مراحل تطور الأدب الإغريقى فإننا فى الواقع لازلنا بحاجة إلى متابعة هذا التطور إبان العصر الرومانى والبيزنطى وذلك فى مرحلة قادمة بإذن الله.

ولقد أثار الجزء المنشور سلفاً حواراً واسع النطاق على إمتداد الوطن العربى كله. ولا يتسع المجال هنا لذكر كل ما نشر عنه فى المجلات الدورية المتخصصة أو الصحافة ووسائل الإعلام المختلفة بالإضافة إلى الدراسات المتخصصة والكتب والرسائل الجامعية التى إتصلت به على نحو أو آخر. نترك ذلك كله ونكتفى بمحاورة بعض الأساتذة من المهتمين بشئون الأدب الإغريقى على نحو ملحوظ ومثمر. لقد أفدنا من مناقشات هؤلاء الأساتذة ونحن نعد الطبعة الثانية للنشر. فقد كانت لهم نظرات ثاقبة وآراء قيمة لا فى الجزء المنشور سلفاً من كتابنا فحسب، بل وفى التراث الإغريقى برمته وفى علاقته بالحضارة الإنسانية عامة.

فى ندوة "مع النقاد" بالبرنامج الثانى الإذاعى وبتاريخ ١٩٨٤/١١/٢٨ أثنى الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة الأسبق على الكتاب ثناءً مستطاباً ثم أخذ عليه أنه لا يعترف للمصريين القدامى بالأسبقية فى معرفة وممارسة فن المسرح. ولأستاذنا الفاضل إهتمام خاص بالمسرح المصرى القديم، فهو الذى سبق أن ترجم كتاب إتين دريوتون عن هذا المسرح وله الكثير من الدراسات فى نفس المجال. وبإختصار شديد نشير إلى أن كتابنا هذا قد أكد فضل مصر وبلاد الشرق على الحضارة الإغريقية، لأن أول عنوان فيه يتناول المصادر الشرقية لأشعار هوميروس. وإن كان ذلك لا ينفى إعتقادنا بأنه إذا كان المسرح المصرى القديم بذرة وضعت على ضفاف النيل، فإنها - فى حدود ما نعلم حتى الآن - لم تنضج وتثمر إلا فى بلاد الإغريق.

ولعله من المفيد هنا أن نقتطف جزءاً صغيراً من حديث الدكتور عبد المنعم تليمة - أستاذ النقد والأدب العربى بجامعة القاهرة - فى ندوة "جمعية الأدباء" يوم ٢١/١١/١٩٨٤ إذ قال:

"ثلاث مآثر تتصدر هذا الكتاب لمن على بصر وعلى نظر بهذا الأمر وبهذا الميدان. أول شئ أن المؤلف على وعى كامل بأن القضية أو الإشكالية التى تواجهه الآداب الحديثة هى إشكالية كيفية التعامل مع التراث. ولذلك منذ صفحاته الأولى إلى آخر صفحة فى الكتاب وهو يؤكد تماماً على أن عظمة هوميروس وخلوده يكمنان فى أنه إستوعب ما سبقه من تجارب ومحاولات فى الموروث اليونانى الشعبى القديم وأن إمداده لهذا الأمر لم يكن إلا إنضاجاً لموروث قديم وكيفية مخصوصة، فذة وعبرية، للتعامل مع موروث أمته. هذه مسألة تسعدنا نحن أصحاب الدراسات الأدبية وتضعنا مباشرة إزاء الخط الصحيح للتعامل مع الموروث البشرى إنسانياً كان هذا الموروث أو قومياً. الأمر الثانى فى هذا الكتاب الذى نحمده ونقف أمامه طويلاً أن صاحب الكتاب يرد عوامل كثيرة وعناصر كثيرة فى هذا الموروث الكلاسيكى إلى مصادره الشرقية. وهذا الأمر ربما يسعد أصحاب الفكر القومى الضيق، يسعدهم لأن بضاعتنا ردت إلينا... لكن الكاتب العالم لم يتخذ هذا سبيلاً وإنما إتخذ سبيل العلم الحقيقى. فهو لم يباه بمثل هذا الأمر ولم يتعسف أشياء وإنما جعل الأمر على أساس أنه محاوره إنسانية تتحاورها الحضارات.. أما المسألة الثالثة فهى مسألة عقد الصلة بين تراثنا العربى وبين هذا الموروث الإغريقى فأشار إلى كيف أن الأقدمين من العرب قد أوغلوا فيما إغفال فى التعرف على تلك المصادر الإغريقية".

وإعترض الدكتور عبد المنعم تليمة على فكرة التطور الطبيعى للأدب الإغريقى وهو فى ذلك يتفق مع الدكتور يحيى عبد الله أستاذ الدراسات اليونانية واللاتينية الذى أشار نفس الإعتراض فى الندوة الإذاعية المشار إليها سلفاً. وفى هذا الصدد نود التنويه إلى أن الكتاب الذى بين أيدينا لا يقول بأن الأدب الإغريقى قد تطور آلياً من الملحمة إلى الشعر

التعليمى فالشعر الغنائى والدرامى وهلمجراً. بل إننا لا نتصور أن يتطور أى أدب فى العالم تطوراً آلياً. ودليل ذلك أن الكتاب الذى بين أيدينا حافل بالتداخلات الموجودة فيما بين الأجناس الأدبية التى يقدمها. وهى تداخلات بدأت مع النشأة والتطور وإستمرت حتى النهاية ولا زالت موجودة إلى يومنا هذا. ولكننا عندما نتحدث مثلاً فى الباب الأول عن الشعر الملحمى ونقول عصر الملاحم فهذا لا يعنى سوى أن الغلبة كانت لهذا النوع الأدبى. ولكن الإزدهار الملحمى نفسه هو الذى تمخض عنه الشعر التعليمى. وفى ظل الإثنين ولد الشعر الغنائى، ولكنه لم يزدهر إلا بعد زوال عصر إزدهارهما وهكذا. وبدراستنا للظروف التاريخية والملابسات السياسية والاقتصادية والاجتماعية وجدنا فى ذلك تطوراً طبيعياً، هذا كل ما قصدنا إليه.

وعلى أية حال فإننا نتوجه بالشكر العميق والإمتنان لكل الأساتذة الأفاضل الذين أسهموا فى إثراء النقاش حول الأدب الإغريقى تراثاً إنسانياً وعالمياً. ولا ننسى الإشارة إلى آراء الدكتور فخري قسطندى أستاذ الأدب الإنجليزى وتركيزه على نقطتين أساسيتين الأولى أن هذا الكتاب هو أول دراسة تدعو إلى الفهم الصحيح للأدب الإغريقى بإعتباره أدباً شفويّاً مسموعاً لا مكتوباً مقروءاً. والنقطة الثانية أن هذا الكتاب يأخذ على عاتقه مهمة ضبط المعلومات وضبط الأسماء الإغريقية.

ولعل أهم ما خرجت به من كل هذه المناقشات هو أن الثقافة المصرية والعربية تفتح ذراعيها مرحبة بكل جهد صادق لتوثيق علاقتها التاريخية بالتراث الإغريقى والرومانى، وهذا ما يحثنا على المزيد من مواصلة الجهد.

والله ولى التوفيق.

أحمد عثمان

القاهرة فى ٢٣/١١/١٩٨٦



الشكل رقم (٥)

الباب الأول

طبيعة الشعر الإغريقي ووظيفته
من الملحمة إلى الشعر التعليمي

"دعنا نبدأ في أغنية ربات الفنون ساكنات الهليكون
اللائسى يملكهن جبل الهليكون العظيم والمقدس،
ويرقصن بأقدامهن الناعمة حول النبع القرمزى وحول مذبح زيوس القدير.
فبعد أن يغتسلن في مياه بيرميسوس أو نبع هيبوس، أو أوليمبوس المقدس
قمن برقصات ساحرة ورشيقة فوق قمة الهليكون،
ثم إنسابت خطاهن وعلى الأقدام إنتقلن من ذلك المكان ليلا
يلفهن هواء كثير وسرن الواحدة تلو الأخرى وهن يغنين بصوتهن الرخيم
ويتهلن إلى زيوس لابس الدرع أيجيس وهيرا مليكة السماء والأرض".

هيسيودوس



الشكل رقم (٦)

الفصل الأول

هوميروس المبدع الأول

١- المصادر الشرقية والمشكلة الهوميرية

لا تشغل الدراسات الهوميرية المهتمين بالشعر الملحمي فحسب، بل تهم أيضاً كل من له علاقة بدراسة الآداب قديمها وحديثها. فهوميروس هو ينبوع الأدب الإغريقي الذى ينبثق جارفاً من قمة شاهقة فسالت منه الأنهار هنا وهناك، ونهل منه كل من جاء بعده فى الأدب الإغريقي والرومانى ثم الأوروبي والعالمى. صارت أشعار هوميروس بمثابة كتابات مقدسة توجز جوهر المعرفة الإنسانية وتجسد التفوق البشرى. يقول أفلاطون إن من تتسنى له فرصة فهم هوميروس يهيمن على أساليب الفنون جميعاً هيمنة تامة^(١). ويعتبر هيراكليطوس أشعاره منجماً لا ينضب معينه من الورع الدينى والحكمة الفلسفية^(٢). ولم يقتصر تأثير هوميروس على الشعر بل إمتد إلى فنون النثر، لأن النافرين تعلموا منه كيف يسردون قصة طويلة فى أسلوب أدبى شيق، حتى إنه يمكن إعتبار تاريخ هيرودوتوس وكأنه ملحمة نثرية. وهكذا صار هوميروس بمرور الزمن فى نظر معجبيه من الإغريق والرومان الشاعر الذى لا يخطئ. إذ لابد دائماً من البحث عن المعنى الخفى الذى لم نعيه أو نستوعبه، ولا مناص فى النهاية من أن يكون هو الصائب ونحن المخطئون. وفى العصور الوسطى أصبح هوميروس (وفرجيليوس) منبعاً لكل فتوى ومصدراً لكل حكمة ودرساً فى كل فن، فلا مفر من إيجاد سند قوى من أشعاره إذا أراد أى إنسان أن يثبت حجته أو يدعم رأيه فى أية مسألة مطروحة علمية كانت أم فلسفية، دنيوية أم لاهوتية.

وعز على جميع الأدباء والشعراء أن يرقوا إلى مستواه فقدسوه. وتعذر على النقاد والباحثين أن يؤمنوا بوجوده فأنكروه، وقالوا إنه أسطورة من الأساطير.

Pl., Ion. 359 d.

(١)

Herakleitos, Homerika Problemata (Quaestiones Homericae), Teubner 1910; (٢)

cf. H.J. Rose, A Handbook of Greek Literature from Homer to the Age of Lucian. Methuen. London 1965. pp. 15, 355.

وهكذا نشأت أعوص معضلات التاريخ الأدبي أى المشكلة الهومرية.

لقد أثار ظهور هوميروس - أعظم الشعراء طرا - فى بداية تاريخ الأدب الإغريقى هذه المشكلة. فأصر بعض العلماء والفقهاء على أن هذا الشاعر لم يوجد على ظهر الأرض قط وأن اسمه هوميروس Homeros - ويعنى إما "الرهينة" أو "الأعمى" أو حرفيا "الذى لا يبصر" (ho me horon) - منحوت أبدعه الخيال الأسطورى. وذهب البعض إلى القول بأنه كان هناك عدة شعراء - لا شاعر واحد - بهذا الاسم. ثم خفف هؤلاء من غلوائهم وقالوا إنه كان هناك على الأقل شاعران بهذا الاسم أحدهما نظم "الإلياذة" والآخر هو مؤلف "الأوديسيا". وجدير بالذكر أن جذور المشكلة الهومرية تبدأ من العصر السكندرى عندما بذرت بذور الشك فى نسبة الملحمتين إلى هوميروس حيث رفضت جماعة "الفاصلين" (chorizontes) أن يكونا لشاعر واحد. وقال بعضهم إن "الإلياذة" من نظم هوميروس الشاب المتحمس، أما "الأوديسيا" فهي من نتاج سنوات عمره الأخيرة أى فترة النضج والتعقل. يقول أحد النقاد الإغريق القدامى "ومن ثم فيمكن للمرء أن يشبه هوميروس فى الأوديسيا بالشمس ساعة الغروب"^(٣).

وقبل أن نترك إشارتنا هذه السريعة إلى المشكلة الهومرية^(٤). لا يفوتنا التنويه إلى أن

(٣) الناقد المعنى هنا هو إما كاسيوس لونجينيوس أوديونييسيوس لونجينيوس أو غيرهما ممن ينسب إليهم الكتاب

الذى يحمل عنوان "فى السمو" أو "فى الأسلوب الرفيع" (Peri Hypsous) راجع:

Longinus, "On the Sublime", with an English translation by W.H. Fyfe, Loeb Classical Library, reprint 1973.

وستتناوله فى الباب السادس من هذا الكتاب.

(٤) عن المشكلة الهومرية أنظر:

Wace & Stubbings (edd.), A Companion to Homer (Macmillan 1962, pp. 234-265 (by J.A. Davison).

وجدير بالذكر أن المشكلة الهومرية قد تركت أصداً واسعة النطاق عميقة الأثر فى دراسات المستشرقين وفى مقدمتهم مرجليوث الذى كان بدوره الأستاذ الملهم لعميد الأدب والنقد العربيين طه حسين. ومن ثم فإننا لا نغالى إذا ربطنا بين المشكلة الهومرية بخاصة والدراسات الكلاسيكية بعامة من جهة ونظرية طه حسين فى الشعر الجاهلى من جهة أخرى. راجع:

أول من أعطاها الطابع الأكاديمي المثمر هو العلامة الألماني الأشهر ف.أ. فولف F.A. Wolf بكتابه "مدخل إلى هوميروس" (Prolegomena ad Homerum) المنشور عام ١٧٩٥م^(٥). وبلغ من قوة تأثير أبحاث فولف أن كل من أتى بعده من العلماء الرافضين لوجود هوميروس إعتبر فولفيا أى من أتباع نظرية فولف. وتتلخص هذه النظرية فى القول بأن ملاحم هوميروس لم تدون فى عصر نشأتها الذى لم يعرف فن تدوين الأدب. كما أنها لا يمكن أن تحفظ عن ظهر قلب ويتناقلها الناس شفاهة عبر الأجيال المتتالية، لأنها تبلغ من الطول ما يعجز أى عقل بشرى عن حفظه. وعلى أية حال فلقد لعب فرسان المشكلة الهومرية دورا مهما فى تطوير الدراسات الكلاسيكية (والإنسانية بصفة عامة). لقد حققوا نتائج هائلة لأن أبحاثهم كانت مخلصه وجادة، وهى التى اجتذبت الكثير من الأقلام للكتابة عن هوميروس، وهى التى لفتت الأنظار إلى كثير من الجوانب والتفاصيل التى كانت مهملة من قبل. ونعنى بعض النواحي الأدبية والنحوية والعروضية، وكذا الجانب التاريخى وعلاقة هوميروس بالآثار وما إلى ذلك. فأقطاب المشكلة الهومرية هم الذين وضعوا الدراسات الهومرية بخاصة والدراسات الكلاسيكية بعامة على الطريق السليمة. منهم فهمنا كيف كان الشعر الملحمى يؤلف وينشد أى ينشر على الناس. فليس الأمر متعلقا بشاعر أعمى ملهم أوحى إليه منذ الصبا أن يتغنى بالأشعار البطولية، ولكنه على الأرجح رجل مثقف يعمل فى مثابة وعناية ملموستين، يدرس ويهضم ويتمثل ما سبقه من تراث شفوى متناقل، ثم يعيد إفرازه فى شكل جديد مبتكر وأصيل. وإلى مفجرى المشكلة الهومرية ندين بمعرفة حقيقة أن نصوص هوميروس لم تكن نهائية قط بل أدخلت عليها التعديلات وأقحم عليها الكثير من الأبيات من حين إلى حين، بل وربما تبدلت لغتها ذاتها كلما تقادمت وبدت عتيقة مغلقة لا تفهم أو مبتذلة لا تمتع. ومن ثم فإن هوميروس هو ما نملك من أشعار بصفة عامة، أما إذا

أحمد عثمان: "طه حسين ومستقبل الثقافة الكلاسيكية فى مصر والعالم العربى" الكتاب التذكارى لطه

حسين، كلية الآداب جامعة القاهرة (١٩٩٨)، ص ٦٨٧-٧٧٠.

(٥) تعود كل التواريخ المذكورة فى الأبواب الخمسة الأولى من هذا الكتاب إلى ما قبل الميلاد وفى المرات

القليلة التى سنشير فيها إلى السنوات الميلادية ستبعتها بالحرف (م).

دققنا فى التفاصيل والجزئيات فلربما نخرج بشئ آخر.

وجدير بالذكر فى هذا المقام أن رائد الرومانسية المثالية فى ألمانيا أى الشاعر شيللر كان معارضا قويا للنظرية الفولفية، بيد أنه لم يكن يتقن اللغة الإغريقية إتقاناً يتيح له قراءة نصوص هوميروس. أما جوته فيلسوف ألمانيا الأشهر فقد كان فولفيا متحمسا أثناء تأليفه "هيرمان ودوروثيا"، بل ذهب إلى ما وراء الفولفية ذاتها فى بعض الأحيان. فإذا كان فولف يعتقد بوجود هوميروس ويؤرخ له بالقرن العاشر، ويسند إليه بعض الأشعار الرئيسية فى صلب "الإلياذة" و "الأوديسيا" فإن جوته آمن بأن عددا من أتباع أو "أبناء هوميروس" (Homeridai) هم الذين قاموا بتأليف الملحمتين تأليفاً جماعياً. بيد أن جوته عاد ليعدل فى آرائه فيما بعد وأثناء تأليف "قصة أخيلليوس"، إذ أصبح أكثر ميلا للإعتقاد بوجود وحدة تأليفية فى الملاحم الهومرية. أما الناقد الألمانى الكبير شليجل فقد شاع فولف بلا أدنى تحفظ. ولا يتسع المجال لتتبع سائر مواقف الأدباء والمفكرين الألمان والأوروبيين من المشكلة الهومرية. ومن حسن الحظ أن الدارسين المتخصصين والباحثين الجادين يميلون الآن إلى أن ينكبوا على نصوص هوميروس نفسها فحفا ودرسا، تمحيصا وتدقيقا فى هذه الزاوية أو تلك النقطة دون أن يهدروا مزيدا من الوقت حول التساؤل ما إذا كان هوميروس حقيقة واقعة أم محض خيال. ونحن إذ نحبذ هذا الاتجاه وندعو إلى عدم نبش الرماد مرة أخرى فى هذه المشكلة الشائكة نشيد بالثمار النافعة التى جنتها الدراسات الأدبية من أبحاث أقطابها.

ونحن نرى أن الدراسات الهومرية قد أغفلت جانبا مهما ربما يلعب دورا جوهريا فى حل المشكلة الهومرية أو حتى فك بعض طلاسمها. ونعنى المصادر الشرقية لملاحم هوميروس. وبالطبع فإن مثل هذا الموضوع يحتاج إلى مجلدات ضخمة ولا يتسع كتابنا هذا للخوض فى غمار تفاصيله، وسنكتفى هنا بلمس أهم الجوانب. وبادئ ذى بدء نرى لزاما علينا توضيح أن فن الأدب ليس من إختراع الإغريق كما يظن الكثيرون. فقبل أن يظهر الإغريق (أى الهيلينيون) فى شمال البحر الإيجهى كان هذا الفن قد قطع أشواطا من التطور والنضج فى بلاد سومر وأكاد ومصر. وفى منتصف الألف الثانية عندما إستقر الإغريق حول البحر الإيجهى وبدأوا يظهررون قدراتهم الحضارية واتصلوا بالحضارة المينوية فى كريت كانت

حضارات آسيا الصغرى - مثل الحضارة الحيثية بالأناضول والحضارة السامية في أوجاريت أى رأس شامرا فى شمال سوريا - قد عرفت الفن الأدبى ومارسته بدرجة عالية من الوعى والوضوح وبلغت به مستوى رفيعا من الإتقان والنضج. ومن هذه الحضارات جميعا تعلم الإغريق بطريق مباشر أو غير مباشر بعض الدروس الأولية فى مضممار المدنية والتحضر. أخذوا عنهم بعض الحكايات الشعبية عن الآلهة أو الأبطال. ونقلوا عنهم بعض الأفكار عن النظام الكونى واللاهوتى، وكذا بعض التراثىل والأناشيد التى تمجد الآلهة أو أشباه الآلهة من البشر الأحياء والموتى. يقول بعض علماء الأساطير إنه قد أصبح من المسلم به أن الإغريق قد أخذوا عن الشرق فكرة تتابع حكام السماء أى التسلسل فى أنساب الآلهة. وهى الفكرة التى نجدها فى أشعار هوميروس، وإن لم تبلور إلا فى قصيدة "أنساب الآلهة" لهيسودوس، كما سنرى فى الفصل التالى من كتابنا هذا. إلى الشرق أيضاً تعود تسمية هوميروس للمحيط (Okeanos) أنه أصل كل الأشياء وهى التى أصبحت فيما بعد أساسا للفكرة الفلسفية التى صاغها ثاليس (طاليس) فى نظريته القائلة بأن الماء هو الأصل الثابت والأزلى فى هذا الكون^(٦). ولربما تعلم الإغريق من أهل الشرق كذلك أن هناك ما نسميه فن الكتابة الأدبية أى فن التأليف الذى يختلف بالطبع عن حديث الحياة اليومية من ناحية والكتابة التخصصية الدقيقة من ناحية أخرى. وسنتعرض فى ثنايا هذا الكتاب لمسألة الأصول المصرية القديمة لفن المسرح وفن الرواية.

ولكن الإغريق تميزوا بالقدرة الفائقة على أن يصنعوا مما يأخذون عن الغير شيئا جديداً يتفق مع طبائعهم وميولهم ورؤيتهم للحياة وأسلوب معيشتهم، حتى

(٦) G.S. Kirk, The Nature of Greek Myths. The Overlook Press, Woodstock, New York 1975, pp. 276 ff; cf. P. Walcot, Hesiod and the Near East (Cardiff 1966) passim.

وعن الأصول الشعبية للاجم هوميروس أنظر:

R. Carpenter, Folktale, Fiction and Saga in the Homeric Epics (University of California Press, reprint 1974) passim.

أنه صار من المتعذر أن نحدد بدقة مقدار ما يدينون به لحضارات الشرق القديم^(٧). وإتجه الدارسون إلى القول بأن ما أخذوه عن الآخرين يقل بكثير عما أضافوا من عندياتهم وطبق هذا الحكم أول ما طبق على هوميروس.

وملاحم هوميروس هي أقدم ما وصلنا من الأدب الإغريقي. بيد أنه لمن المرجح أن تكون بذور الشعر الملحمي الأصلية قد جاءت من الأناشيد والتراتيل الدينية التي تتغنى بأمجاد الآلهة، والتي كانت تلقى أو تنشد في الأعياد والمهرجانات العامة. ولقد نظم هذه الأشعار شعراء مجهولون أو بالأحرى أسطوريون، إذ لا نعرف عنهم شيئاً سوى أسمائهم ومنهم أورفيوس وموسايوس وإيومولبوس. وجدير بالذكر أن أولى المسابقات الشعرية التي كانت تعقد في بلاد الإغريق كانت تقوم على الأشعار الدينية وتركزت في دلفي مركز العبادة القديم^(٨). ومن ثم كان الشعر الملحمي في بداية عهده من عمل وإلقاء مغنى المعبد أو منشده الذي كان يعزف أثناء الإنشاد على القيثارة. ويبدو أن هذا الفن الشعرى الدينى قد جاء بلاد الإغريق من مراكز الحضارة الشرقية القديمة عبر آسيا الصغرى. المهم أنه كانت هناك أشعار تنشد حتى قبل الحروب الطروادية، وهى أشعار تركت بصماتها بالطبع على الملاحم التي نظمت لتروى أحداث هذه الحروب.

ويبدأ الأدب الإغريقي بالنسبة لنا - بل ولإغريق الفترة الكلاسيكية - عند منتصف القرن الثامن. فلدينا من نتاج ذلك الزمان بضع وثائق أدبية عبارة عن شذرات متفرقة مرسومة على الأواني أو منحوتة على الحجر وعثر عليها في أماكن متباعدة مثل أثينا وإيثاكي وبيراخورا (على الخليج الكورنثي) وإيسخيا (على خليج نابلى في جنوب غرب إيطاليا) وغيرها. وبعض هذه الشذرات متصل بموضوع

(٧) أنظر أحمد عثمان: "أثينة المصرية ليست زنجية ولا عنصرية" مقدمة ترجمة كتاب مارتن برنال. "أثينة السوداء. الجذور الأفروآسيوية للحضارة الكلاسيكية الجزء الأول: تلفيق بلاد الإغريق ١٧٨٥-١٩٨٥" المجلس الأعلى للثقافة. المشروع القومى للترجمة ١٦، القاهرة ١٩٩٧. ص ١٣-٧١.

Paus., X, 7, I ff.

(٨)

الاحتفالات الدينية وبعضها يتحدث عن الخمر والحب والرقص والصدقة وما إلى ذلك. وبعضها يهدف إلى تخليد ذكرى هدية ما قدمت لهذا الإله أو تلك الإلهة تقرباً وتكريماً. وكلها منظومة في الوزن السداسي ولم ينظمها شعراء محترفون. والسبب في أننا لا نملك شيئاً من النتاج الأدبي الإغريقي قبل منتصف القرن الثامن بسيط. وهو أن الإغريق لم يعرفوا الأبجدية قبل ذلك التاريخ، فلما عرفوها استطاعوا في خلال أربعة أو خمسة قرون أن يكتبوا بها أدباً من أرقى الآداب العالمية. ولما كانت ملاحم هوميروس تمثل قمة ما وصل إليه أدب هذه الفترة فإنها تحمل بعض سمات التشابه مع الشذرات التي وصلت إلينا منه، كما أن هذه الملاحم لا بد وأن تكون قد وقعت تحت تأثير الحضارات الشرقية.

خلف الأشعار الهومرية إذن يقبع ماض طويل وتراث عريق من أعمال أدبية لم تصل إلينا، لأنها في غياب فن تدوين الأدب لم تكتب، ولكنها أقيت شفاهة وتناقلتها الأجيال قرناً بعد قرن من خلال الرواية المسموعة لا الصحف المقرؤة. ومن ثم لا نتجاوز الحقيقة إذا قلنا إن هذا التراث الشعري الشفوي - المفقود الآن - وما فيه من تأثيرات شرقية واضحة يعد الفصل الأول الذي بدونه لا يفهم كتاب الأدب الإغريقي.

وبشى من اليقين يمكن العودة بهذا الأدب المفقود إلى حوالى عام ١٦٠٠ - ١٢٠٠ أى إلى عصر الحضارة التى سماها القدامى بالحضارة الآخية وتحمل الآن اسم الحضارة الموكينية. يطلق هوميروس على أهل ذلك العصر اسم "الآخيون" أو "الأرجيون" أو "الدانائيون". على أن الاسم الأول هو الأكثر شيوعاً وشمولاً. وكان الآخيون يتكلمون لهجة قديمة من اللغة الإغريقية (أى الهيلينية) وصلتنا بعض الأمثلة منها على ألواح من الفخار إكتشفت فى كنوسوس بكريت، وفى موكيناي نفسها، وكذا فى بيلوس بإقليم ميسينيا. وفك طلاس هذه اللغة الفقيه النابغة مايكل فينتريس عام ١٩٥٣م فقدم للحضارة الآخية بذلك خدمة تعادل إنجاز شامبليون الفرنسى بالنسبة للحضارة المصرية القديمة عندما حل رموز الهيروغليفية

المنقوشة على حجر رشيد مستعينا بالنص الإغريقي والديموطيقى على نفس الحجر.

ذلك أنه فى أواخر القرن التاسع عشر تمكن هينريش شليمان من العثور على موقع طروادة، وانتقل بعد ذلك إلى شبه جزيرة البلوبونيسوس واكتشف أكروبوليس مدينة أرجوس وموكيناى (عام ١٨٧٦م) وتيرنس (عام ١٨٨٤م).

وتوالى بعد ذلك عدة إكتشافات أثرية أخرى فى مواقع متصلة بالحرب الطروادية وملاحم هوميروس. ولوحظ أن مساكن زعماء تلك الفترة كانت بمثابة حصون حربية حقيقية. فأحيطت قلعة تيرنس على سبيل المثال بسور خارجى مبنى من صخور ضخمة للغاية، مما جعل إغريقى العصر الكلاسيكى يعتقدون أن الكيكلوبيس - وهم من سلالة العمالقة جيغانتيس الأسطورية - هم الذين أقاموه. وفى موكيناى كان المدخل الرئيسى للقصر يقع بين حائطين أقيمتا بطريقة تجعل المهاجمين يتعرضون لهجوم دفاعى مضاد من ثلاث جهات فى وقت واحد. أما البوابة فتحمل فى مقدمتها العلوية نقشا بارزا ثلاثى الشكل نحت عليه أسدان يقفان وجها لوجه على جانبي عمود، ويسند كل منهما قدمه الأمامية على قاعدته. وكانت رأساهما فى الأصل تواجهان المهاجمين المعتدين بهدف إرهابهم أو ردعهم.

وعثر شليمان فى مقابر الملوك والأمراء بموكيناى على أسلحتهم وجواهرهم وأقنعتهم الجنائزية المصنوعة من الذهب. وهكذا ثبت أن هوميروس صادق فى وصفه لمدينة موكيناى على أنها "غنية بالذهب". ومن الجلى أن مثل هذه الكنوز الضخمة ما كان للآخين أن يحصلوا عليها إلا بعد أن خاضوا غمار حروب طويلة وحققوا فتوحات كبيرة فى بلدان بعيدة، من الأرجح أنها بآسيا الصغرى موطن الممالك القديمة والغنية. ولقد إعتقد شليمان أنه قد عثر على مقابر وأقنعة الدفن وبقايا أجساد أجاممنون وكليتمنسترا وغيرهما من أبطال الحرب الطروادية. بيد أنه ثبت فيما بعد أن هذه الأشياء تنتمى إلى عصر ما قبل هذه الحرب، أى إلى القرن السادس عشر. على أية حال فلقد إكتشف فيما بعد "كنز أتريوس"، وهو قبر والد أجاممنون الذى ينتمى إلى القرن الرابع عشر. ثم عثر على قصر أجاممنون نفسه.

المهم أن هذه المقابر الموكينية - وهى على شكل خلية النحل - تنهض دليلاً قوياً على قوة وثراء ملوك موكيناي وبراعة مهندسيهم المعماريين وتقديم صناعاتهم ولاسيما الحلى الذهبية والفضية والأحجار الكريمة وكذلك الآوانى الفخارية التى تحمل رسوما رائعة. وتم العثور فى هذه المقابر والقصور على حوائط ذات رسوم ملونة وسيوف وخناجر مرصعة بالذهب والفضة.

وواضح أن الحضارة الموكينية بصفة عامة عسكرية الطابع، بيد أن الفنون قد تطورت فى ظلها تطوراً ملحوظاً. فاحتل الشعر على ما يبدو مكانة ملموسة، وإن إقتصرت دوره فى الغالب على مدح الأمراء الأحياء والثناء على من مات منهم. وينظر إغريقو الفترة الكلاسيكية إلى بناء الحضارة الموكينية على أنهم أبطال ويعتبرون أن عصرهم هو عصر البطولة، بل ويعتقدون أن دماء إلهية تجرى فى عروقهم إذ حققوا من الإنجازات الحضارية ما لم يستطع أى جيل من الأجيال التالية أن يصل إلى مستواها. واعتقد إغريقو الفترة الكلاسيكية كذلك أنهم قد ورثوا عن أولئك الأجداد والأجداد قصصاً خالدة تعالج موضوعات نبيلة ومحبة إلى النفس وقصصاً أخرى مخيفة تعالج موضوعات مفزعة غير محبة. وقالوا إن هذه القصص وتلك تقوم على أساس من الواقع، أى لها بذور تاريخية وقعت بالفعل فى الزمن السحيق.

كان للعصر الموكيني نظامه الإدارى والبيروقراطى وكذا نظامه فى الكتابة. وكل ذلك مسجل على لوائح فخارية تحمل إهداءات للآلهة وأسماء للأراضى أو الممتلكات والعمليات العسكرية وما إلى ذلك. ونظام الكتابة الموكينية المسمى خط الكتابة ب (Linear B) ليس أبجدياً بمعنى أنه مقطعى يتكون من حوالى سبع وثمانين علامة دالة على الحروف المتحركة والساكنة التى تتلوها حروف متحركة. إنه أشبه ما يكون بنظام الإختزال فى عصرنا الحديث. ومن ثم فهو بطبعه لا يصلح لأغراض جماهيرية، بل إقتصرت استخدامه على الأغراض الرسمية المحدودة. وهذا بالقطع يعنى أنه لم يستخدم فى تدوين الأدب. وعندما اختفت الكتابة الموكينية بعد الغزو الدورى الكاسح حوالى عام ١٢٠٠ أو ١١٠٠ فى رأى

آخر كان الشعر لا يزال ينشد ويتناقله الناس شفاهة لا كتابة. وتراكم هذا الموروث الشعرى من جيل إلى جيل فى جميع أنحاء بلاد الإغريق ومستوطناتهم على ساحل آسيا الصغرى التى وصلها الإغريق منذ حوالى عام ١١٠٠.

لا تتضمن الملحمتان الهومريتان أية إشارة إلى معرفة الإغريق آنذاك بفن الكتابة أو على وجه التحديد فن تدوين الأدب. فالعلامات المميتة (semata) (lygra) المشار إليها فى "الإلياذة" (الكتاب السادس بيت ١٦٨) فى ثايبا أسطورة بيلليروفون يفترض أنها تشير إلى نظام الكتابة الموكينية الذى أشرنا إليه. ولربما إنتشرت الكتابة الموكينية هذه بتوسع الإمبراطورية الموكينية نفسها فى نهاية القرن الثانى عشر، ولكننا لا نملك الدليل على ذلك. ولقد قامت الحضارة الموكينية على ثلاثة عناصر رئيسية، العنصر الأول هو المتمثل فى حضارة الآخيين الوافدين من الشمال. والعنصر الثانى هو التراث المحلى للبلاسجيين (Pelasgoi) أقدم سلالة سمعنا عنها فى بلاد الإغريق. أما العنصر الثالث فهو تأثير الحضارة الكريتية المينوية. ومما لا شك فيه أن المهاجرين من الشمال قد جاءوا عبر آسيا الصغرى وجلبوا معهم بعض التأثيرات من حضارات الشرق. أما الأثر الشرقى - ولا سيما المصرى والفينيقي - على حضارة كريت المينوية فلا يحتاج إلى تأكيد. وكان الحيشيون فى آسيا الصغرى قد نقلوا عن البابليين نظاما للكتابة. أما كريت فقد عرفت الكتابة منذ الألف الثانية على أقل تقدير وإستعملت لغة لم تفك طلاسمها حتى الآن بصفة تامة وتشبه اللغة الصينية. وإذا كان الآخيون فى الأصل شعبا من الأميين فإنهم عندما قدموا من الشمال فى إتجاه الجنوب وصلوا إلى مناطق تعرف الكتابة وتمارسها من زمن بعيد. وتبنوا هذا الفن ولكن من الملاحظ أن النظام الكريتى للكتابة لم يكن شائعا فى بلاد الإغريق الرئيسية إبان العصر الآخى أى الموكينى. وحدثت طفرة ملموسة عندما تبنى الإغريق الأبجدية السامية الشمالية والتى أسموها

"الحروف الفينيقية"^(٩). (grammata phoinikeia) وهى حروف تشبه إلى حد ما الحروف السامية وتتكون من مجموعات من العلامات كل منها يمثل ساكنا. ولقد طور الإغريق فى هذه الأبجدية حتى وصلوا بها إلى ما نعرفه الآن بإسم اللغة الإغريقية والتي لا تزال حية إلى يومنا هذا بالصورة المتطورة التى يتحدث بها اليونانيون المحدثون. وهذه ميزة الإغريق وعلى حد قول أحد مؤلفيهم "يستعيرون من الأجانب (barbaroi) ولكنهم يضيفون الكثير من التحسينات فى النهاية"^(١٠). وبالنسبة للأبجدية الفينيقية التى إستعاروها فقد إستخدموا فى البداية بعض العلامات للدلالة على حروف الحركة. ثم إستبدلوا بتلك العلامات أشكالاً مبتكرة تماماً أى حروفاً جديدة لم تكن موجودة فى اللغات السامية، وربما أخذوها عن مصادر أخرى. المهم أنهم فى النهاية توصلوا إلى الأبجدية الإغريقية التى هى أصل الأبجدية اللاتينية وبالتالى فهى جدة بعض الأبجديات الأوروبية الحديثة أيضاً. المهم أن الإغريق لم يعرفوا هذه الأبجدية قبل منتصف القرن الثامن على أقل تقدير.

(٩) أنظر الهامش السابق وراجع:

أحمد عثمان: تاريخ قبرص جزيرة الجمال والألم منذ القدم وإلى اليوم (القاهرة ١٩٩٧)، ص ٣١-٤١.
R. Carpenter: "The Antiquity of the Greek Alphabet" AJA xxxvii (1933) pp. 8-20.
Idem: "The Greek Alphabet Again" AJA XLII (1938) pp.59-69.
Hdt, V, 58, 2.

وعن تأثير الحضارة المصرية والفينيقية على الإغريق بوجه عام راجع:-

R. Drews, "Phoenicians. Carthage and the Spartan Eunomia" AJPh. Vol. 100 no. I (1979). pp. 45-58.

أنظر كذلك: د. أحمد عزال، "تطور الفن الإغريقى فى العصر الهيلادى والتأثيرات المصرية"، مجلة "عالم الفكر" الكويتية، المجلد الثانى عشر عدد ٣ (١٩٨١) ص ٥٧-٧٢. إيمانويل فليكوفسكى (ترجمة فاروق فريد): أوديب وإخناتون، القاهرة ١٩٧٠. وقارن فيما يلى الباب الثالث حيث نناقش الأصول الأسطورية لأوديب.

أما عن تأثير الحضارة الفينيقية على هوميروس عبر الحضارة الموكينية فأنظر:

M.P. Nilsson, Homer and Mycenae (Cooper Square Publishers Inc, New York 1968) pp. 119-158.
G.S. Kirk, The Songs of Homer (Cambridge at the University Press 1962), pp. 3-51, 55 ff.

(١٠) (مجهول المؤلف ولو أنه ينسب أحيانا إلى أفلاطون) Epinomis, 987e.

ويقدم الباحث بيدج أدلة واضحة من أسلوب ولغة ملحمتي هوميروس على أنهما تتبعان بالفعل من عدة مصادر مختلفة^(١١)، أى أنهما تقعان عند مصب تراث شعري عريق له عدة رواقد. ومما لاشك فيه أن التقدم فى فنون الكتابة والنسخ والتوسع فى تدوين الأدب يأتى على حساب عمل المنشد الملحمى aoidos الراوى للأحداث البطولية. أى أن التدوين أمر لا يتفق مع طبيعة الشعر الملحمى الأصلية. وهذا ما سيتضح لنا من دراسة التقنية الملحمية الهومرية ومتابعة ما طرأ عليها عبر العصور حتى تلاشت وحلت محلها ملاحم مكتوبة أى مصطنعة ابتداءً من العصر السكندري والرومانى وإلى يومنا هذا. وكان من الممكن أن تتحول وتتجدد ملاحم هوميروس مع مرور الزمن. وكان من المحتمل أن تتبدد أيضاً لو لم يأت الطاغية الأثينى بيسيستراتوس فى القرن السادس ويؤسس نظاماً جديداً للإنشاد الملحمى يسمى النظام الرابسودى، حيث إحتفت قيثاره الراوى القديم وتزود الراوى المستحدث بدلا منها بعضا rhabdos (قارن أدناه ص ٩٤). وكان عليه أن يغنى فى كل مرة قصيدة مكتملة، أى أنشودة رابسودية rhapsode تبدأ من حيث إنتهت السابقة ex ypolepseos. النظام الإنشادى الذى أسسه بيسيستراتوس إذن يقوم على الإلقاء من الذاكرة اعتماداً على نص مكتوب وموثق يمكن الرجوع إليه فى أى وقت، وهو النص الذى صار يعرف بإسم تحقيق أو تنقيح بيسيستراتوس. وإذا كان هذا التنقيح المدروس قد حفظ أشعار هوميروس من الضياع فإنه قد قضى على كل فرصة للتجديد فى تقنية الشعر الملحمى، وهذا أمر طبعى بالنسبة لفن كان قد بلغ قمة النضج أصلاً. ولقد كتب شيشرون الخطيب الرومانى المفوه عام ٥٥م تقريباً - أى بعد أن كانت الدراسات الفقهية

(١١) D.L. Page, The Homeric "Odyssey" (Oxford 1955) Ch. Vi; cf. Idem, History and the Homeric "Iliad" (University of California Press 1972). passim.

هذا ويغلب الميل نحو ربط هوميروس بالتاريخ والآثار فى دراسات كل من د. عبد اللطيف أحمد على ود. لطفى عبد الوهاب يحى. أنظر للأول: التاريخ اليونانى: العصر الهيلادى (بيروت ١٩٧٤-١٩٧٦)، وبالنسبة للثانى فأنظر حاشية رقم ١٥.

والتحقيقات العلمية فى الإسكندرية قد إنتهت وأصبحت معروفة للجميع بنتائجها - وقال إن بيسيستراتوس طاغية أثينا هو الذى إبان القرن السادس "قد رتب كتب هوميروس التى لم تكن من قبل على هذا الترتيب الذى نعرفه"^(١٢). وإذا كان هذا صحيحا فإن الأشعار الهومرية - وبصورة قريبة للغاية من النصوص التى وصلتنا - كانت تنشد فى أعياد الباناثينايا الأثينية فيما قبل عام ٥٢٧.

لكن مازال هناك سؤال بلا جواب، ففى مثل هذا المسار المطرد للأشعار الهومرية أين يمكن أن نجد هوميروس نفسه؟ من المؤكد أن الذى حول الأغاني الملحمية الصغيرة والملائمة لحفلات الإنشاد والسممر إلى قصيدة كبيرة هو شاعر متأخر ولاحق للفترة التى ظهرت فيها هذه الأغاني ابتداء. وبعبارة أخرى فإن هوميروس يأتى فى نهاية المطاف بالنسبة لتطور الشعر الملحمى لا فى بدايته. وعليه فإن التفكير المنطقى يرجح أن هوميروس لا يمكن أن يكون قد عاش قبل القرن الثامن. ولكن علينا أن نضع فى الاعتبار أن هذا التفكير المنطقى - وهو كل ما نملك - يمكن أن يكون مخطئا. وعلينا أن نتذكر أن الإغريق على وجه العموم، وإن قبلوا بوجود هوميروس وبنسبة الملحمين "الإلياذة" و "الأوديسيا" إليه، لم يتفقوا على تحديد العصر الذى عاش فيه. فمنهم من جعله يعاصر الحرب الطروادية التى يصف أحداثها، ومنهم من جعله يعيش بعدها بعدة قرون. أما بالنسبة للدلائل الداخلية المستمدة من نص الملحمين فهى أيضاً متضاربة وغير مؤكدة. فمثلا يقال إن الإشارة الواردة فى "الإلياذة" (الكتاب السادس بيت ٣٠٢-٣٠٣) والتى تتحدث عن تمثال فى وضع الجلوس تشى بأن التاريخ المشار إليه لا يمكن أن يكون قبل القرن الثامن حيث بدأ فن النحت الإغريقى يتطور إلى مرحلة جديدة متحررا من تأثير النحت المصرى. بل إن وصف درع أجائمون فى نفس الملحمة (الكتاب الحادى عشر بيت ١٩ وما يليه) يمكن أن يعود إلى ما بعد ذلك التاريخ وكذا

الإشارة إلى إستخدام الفيلق phalanx فى الحرب (الكتاب الثالث عشر بيت ١٣١ وما يليه). ومع ذلك فإن كل هذه الإشارات وغيرها الكثير يمكن أن تكون مدسوسة على هوميروس. وعلى أية حال فهناك حد زمنى لا يمكن أن يكون هوميروس قد عاش بعده بإجماع آراء كل العلماء ألا وهو عام ٧٠٠. هذا ويمكن أن نحدد فترة تقريبية تقع فيها حياة هوميروس وهى ما بين ٨٥٠ و ٧٥٠.

ومما لا شك فيه أن موقع طروادة الجغرافى يمكنها من السيطرة على الممر الإستراتيجى أى مضائق الدردنيل والبسفور البحرية التى تصل البحر الإيغى بسواحل البحر الأسود الخصبة. طروادة إذن مدينة ذات أهمية تجارية وإقتصادية وعسكرية أغرت الآخين بمحاولة السيطرة عليها. أما السبب الذى يقدمه هوميروس لقيام حرب طروادة - أى خطف هيلينى زوجة ملك إسبرطة مينيلوس على يد الأمير الطروادى باريس - فهى الذريعة الواهية أو السبب الدبلوماسى المباشر والمعلن لتبرير حرب لها أهداف أخرى أعمق وأهم من ذلك بكثير، هذا إذا ما قبلنا بوجود هيلينى أصلاً. وبعبارة أخرى فإن رواية هوميروس لأسباب الحرب الطروادية هى رواية أسطورية، أى الرؤية الشاعرية والملحمية لحرب حقيقية وقعت بالفعل فى تاريخ يقع ما بين ١٢٨٠ و ١١٨٣ برأى معظم المؤرخين. المهم أن هوميروس يصف أحداثاً تاريخية قديمة جداً بالنسبة له، إذ تسبقه بحوالى ثلاثة قرون. وهو يستمد روايته من الموروث الشعرى المألوف والمتداول شفاهة.

وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار "الإلياذة" و "الأوديسيا" من خلق عدة أجيال متتالية من الشعراء المتجولين. ولكن إغريقى العصر الكلاسيكى اعتبروهما من تأليف شاعر واحد هو هوميروس وعلينا أن نحترم رأيهم، ولو أنهم نسبوا إليه أشعاراً أخرى لا يمكن بأية حال أن يكون هو فعلاً - إن وجد - مؤلفها. وبغض النظر عن الفوارق بين الملحميتين إلا أن روحهما العامة واحدة. يقول باورا إنه ليس من الخطأ أن نتحدث عن هوميروس - سواء أكننا نعنى به شاعراً واحداً أو عدة

شعراء - باعتباره مؤلف هاتين الملحمتين^(١٣).

وبما أن هوميروس لا يتحدث عن نفسه في ملحمتيه "الإلياذة" (حوالي خمسة عشر ألف بيت) و "الأوديسيا" (حوالي إثنتى عشر ألف بيت) فلقد استدل البعض من ذلك على أن مكانته الاجتماعية كانت أقل من مكانة أبطاله وهم من الملوك والأمراء، بل ومن مكانة جمهوره أيضاً لأنه كان ينشد أشعاره في بلاط أحفاد هؤلاء الأبطال. بيد أن تشبيهاته الشعرية - وهذا ما سنعود إليه - مستمدة من بيئته المعاصرة وما فيها، مما يظهر ميله إلى تصوير حياة بسطاء الناس بحرفهم اليدوية وأعمالهم الزراعية والرعوية بما فيها من أدوات بسيطة وطيور وحيوانات وما إلى ذلك. ومن ثم قيل إن هوميروس كان شاعراً فقيراً وأعمى أو على الأقل فقد البصر في أواخر أيامه. ولعل هذه الرواية قد جسات من الإعتقاد الشائع لدى مختلف الشعوب بأن المنشدين الملحمين كانوا في العادة من كفيفي البصر. يضاف إلى ذلك أن النشيد الهومري "إلى أبوللو" (بيت ١٧٢) يتحدث عن شاعر أعمى من جزيرة خيوس. ويعتقد أغلب العلماء المحدثين أن هذا البيت يتحدث عن هوميروس نفسه. بل يرون أنه أيوني لأن اللهجة الأيونية تغلب على أشعاره، كما أنه يعرف ما هو أيوني أكثر مما يعرف ما هو دوري أو أيولي. وينازع خيوس في الإدعاء بنسبة هوميروس إليها الكثير من المدن والجزر وفي مقدمتها مدينة سميرني (أزمير بتركيا)، بيد أن كفة خيوس هي الراجحة. وبها يعقد كل عام مهرجان "الهومريات" الذي به يحاول اليونانيون المحدثون إحياء ذكرى شاعرهم القديم والمبدع الأول هوميروس.

٢- الأسس الشفوية للتقنية الملحمية

كيف نفهم أشعار هوميروس؟ هذا سؤال من الطبيعي أن تتعدد الإجابات عليه بتعدد الزوايا التي نقرب منها نحو هذا الشاعر الفذ. فمن الممكن - على حد قول كيتو - أن

نعتبر هذه الأشعار وثائق تاريخية ضخمة، ومن الممكن أن نعتبرها مجرد قصائد للإنشاد. وإذا كان بوسعنا أن نفحص بعض الجوانب الأثرية والأدبية والتاريخية دون الإهتمام بالسّمات الشعرية لهذه القصائد، فإن الأفضل برأى كيتو أن نفعل نقيض ذلك، أى أن نهتم بالصفات الشعرية في ضوء الجوانب الأخرى^(١٤).

وفي الصفحات التالية سنعرض لبعض الجوانب الفنية في ملحمتى هوميروس "الإلياذة" و "الأوديسيا" محاولين إستنباط طبيعة الشعر الملحمى ووظيفته وتسليط الضوء على الأسس الفنية والتقنيات الهومرية، ولاسيما تقنية الإنشاد الشفوى والوزن السداسى اللذين مارسا تأثيراً ضخماً على الأدب الإغريقى برمته. على أن معالجتنا للشكل الفنى الهومرى لن تنسينا المضمون. ومن ثم سنتناول بعض القضايا الإنسانية التى تثيرها ملاحم هوميروس، ولاسيما ما يتصل بعلاقة الإنسان بالآلهة والكون وأيضاً مشكلة الفن والإبداع وما إلى ذلك.

(١) وحدة الموضوع:

لا تعالج "الإلياذة"^(١٥) سوى حادثة واحدة من السنة العاشرة فى الحرب الطروادية. إذ أخطأ أجائمنون فى حق خريسييس الكاهن، فلجأ الأخير بجأراً بالشكوى للإله الذى يخدم فى معبده أى أبوللون، الذى كان على أية حال يؤيد

Kitto, Poiesis, p. 116.

(١٤)

(١٥) يعنى إسم "الإلياذة" (*Ilias*) "قصة إيون" أو "إليوس" (*Ilion, Ilios*) وهما الإسمان الأصليون للمدينة التى عرفت فى وقت لاحق بإسم طروادة (*Troie* وباللاتينية *Troia*) وهو الإسم الأشهر، وإن كان فى الأصل يعنى المنطقة المحيطة بالمدينة لا المدينة نفسها. وجدير بالذكر أن هناك رواية غير مؤكدة بأن العرب القدامى ترجعوا "الإلياذة" إلى العربية. والمؤكد على أية حال أن العرب القدامى عرفوا شاعر "الإلياذة" باسم "أوميروس". ولم تترجم "الإلياذة" إلى العربية كاملة إلا على يد سليمان البستاني الذى نشر ترجمة شعرية كاملة لهذه الملحمة فى دار الهلال بالقاهرة عام ١٩٠٤، ويعكف فريق من الدارسين المتخصصين الآن على ترجمة هذه الملحمة من اليونانية مباشرة ضمن المشروع القومى للترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة ومن المتوقع ظهورها قريباً إن شاء الله. ومن أحدث الدراسات عن "الإلياذة" نشير إلى ما يلى:

H. van Thiel, *Iliaden und Ilias*. Basel & Stuttgart. 1982.

الطرواديين. فأرسل وباء على جيش الإغريق وعرف أجاممنون أنه لا نهاية لهذا الوباء إن لم يرجع محظيته خريستيس (ويعنى إسمها بنت خريستيس من خريسى وهى المدينة التى أقيم بها معبد أبوللون) إلى ذويها. وعلى مضض وافق أجاممنون أن يعيدها شريطة أن تسلم إليه محظية أخيلليوس بطلل الأبطال الإغريق وإسمها بريسئيس (أى بنت بريسئوس من بريسى مدينة أخرى مجاورة). فرفض أخيلليوس شروط أجاممنون، ثم إمتثل لأمر ثيتيس أمه التى بدورها توسلت إلى زيوس أن ينتقم لابنها. ووافق زيوس وبالفعل أرسل على الفور حلما مضللا لأجاممنون فحواه أنه لو قاد الجيش ضد الطرواديين سيأسر المدينة. وإلتحم الجيشان بعد محاولة فاشلة لإبرام السلام وإنتهت الموقعة بخسائر ضخمة من الجانبين. بيد أن برياموس ملك طروادة كان يستطيع أن يعوض خسائره بسهولة من المناطق المجاورة لطروادة التى تمثل العمق الإستراتيجى له. ومن ثم كان موقفه أفضل من أجاممنون الذى كان عليه فى حالة الحاجة إلى إمدادات أن يلجأ إلى بلاد الإغريق التى تفصله عنها مسافة بحرية طويلة. ولذلك انسحب أجاممنون بجيشه وحاول تقوية خطوط دفاع معسكره وأرسل وفدا للتفاوض مع أخيلليوس، يعرض عليه أن يعيد له بريسئيس مع تعويض ملائم. ورفض أخيلليوس الصلح، وفكر أجاممنون فى التخلي عن مواصلة الحملة وعارضه بشدة القائد الشاب ديوميديس. وفى جنح الظلام يهاجم ديوميديس وأوديسيوس على غرة جزءاً من الجيش الطراقى الذى جاء يمد العون لبرياموس. ويحققان بذلك إنتصارا سريعا ويقتلان القائد الطراقى نفسه ريسوس، ويأخذان عربته الحربية بخيولها غنائم ثينة. وشجع ذلك أجاممنون على إستئناف الحرب فى الصباح التالى، حيث جرح وإضطّر كثير من القواد الإغريق إلى الإنسحاب. وانتهت الموقعة بتقهقر الجيش الآخى إلى المعسكر ثانية. بل إن الطرواديين بقيادة هيكتور المغوار بدأوا يشنون هجماتهم المضادة على المعسكر الإغريقى نفسه وبنجاح، برغم أن هيرا مليكة السماء وزوجة زيوس كانت تقف بجوار الإغريق. حيث خادعت زوجها وسحبته من المعركة إلى فراشها حتى لا يعين

الطرواديين. وإخترق هيكتور بطل أبطال طروادة الصفوف الأمامية الآخية وشارف على الوصول إلى سفنهم الراسية في الشاطئ وشرع يحرق إحداها. وعندئذ سمح أخيلليوس لأتباعه أى الميرميدونيين ولصديقه العزيز باتروكلوس بالاشتراك فى الحرب. بل إنه سمح للأخير بأن يتسلح بأسلحته، لكى يخدع الطرواديين ويظنون أن أخيلليوس نفسه قد عاد للحرب. وصد باتروكلوس الطرواديين وقتل أحد أبطالهم أى سارييدون قائد القوة الليكية. وطارد فلولهم حتى أسوار طروادة نفسها التى حاول أن يقتحمها، وصدده عنها الطرواديون باستماتة. ووقف أبوللون نفسه دون دخوله المدينة وجرح باتروكلوس على يد يوفوريوس وقضى عليه هيكتور للأبد، حيث إستولى على أسلحة أخيلليوس وصار يحارب بها.

ويعد موت باتروكلوس ذروة الحدث الملحمى فى "الإلياذة" ونقطة التحول. لأن أخيلليوس ما أن علم به حتى وقع فريسة الحزن، كما أنه لم يستطع الخروج للحرب مباشرة، إذ كان قد أعطى أسلحته لباتروكلوس. وجدير بالذكر أن الأسطورة التى تجعل من جسد أخيلليوس شيئا غير قابل للخدش أو الجرح أسطورة متأخرة ظهرت فيما بعد هوميروس بفترة طويلة، لأن الشاعر يجعل محاربا طرواديا مغمورا ينال منه. على أية حال فقد حثت الربة أثينة أخيلليوس على اللحاق بالجيش الإغريقى فى حربه الشرسة. وما أن وصل إلى المعسكر الإغريقى وزأر بصيحة الحرب حتى دعر الطرواديون المنتصرون. ونجحت ثيتيس فى إقناع رب الصناعة والحدادة هيفايستوس أن يصنع لابنها أخيلليوس عدة حرب جديدة. ويصف لنا هوميروس هذه الأسلحة بالتفصيل ويتألق بصفة خاصة فى وصفه للدرع، وهذا ما سنعود إليه فى حينه.

ويكتسح أخيلليوس الصفوف الطروادية، ويهزمهم شر هزيمة ويقتل قائدهم هيكتور، مع أنه - أى أخيلليوس - يعرف أن موته سيتبع لا محالة موت هذا القائد الطروادى، إذ كانت النبؤات قد تحدثت بذلك. وتؤخذ معاملة أخيلليوس الوحشية لجثة هيكتور - حيث ربطها فى عجلاته ولف بها حول أسوار طروادة - على أنها تعكس حقيقة مولده خارج منطقة أخايا، أى نشأته فى فثيا بئساليا وهى منطقة أكثر بدائية من بقية العالم الموكينى.

وتقام مراسم دفن باتروكلوس الفخمة حيث تعقد المسابقات الرياضية فى الجرى والمصارعة وغيرهما. وبعد مرور إثنى عشر يوماً على موت هيكتور يعود أخيلليوس إلى قدر نسبى من الهدوء والسكينة. وبناء على نصيحة من ثيتيس يسلم جثة هيكتور إلى أبيه برياموس فى مقابل فدية يدفعها هذا الملك المسن الذى جاء ليلاً وفق مشورة الآلهة وتأبيدهم ليزور البطل المنتصر ويتوسل إليه. وتسلم بالفعل جثة هيكتور التى حفظتها الآلهة من العفن، وتدفن على النحو اللائق وبالبكاء على هيكتور الذى قضى نحبه دفاعاً عن الوطن تنتهى "الإلياذة".

وتدور "الأوديسيا"^(١٦) حول موضوع شائع فى كافة الآداب القديمة، أى غياب الزوج لمدة طويلة بحيث يظن الجميع أنه قد مات. بيد أنه يعود فى الوقت الملائم أى فى آخر لحظة وعلى غير توقع، ليحول بين زوجته والزواج من رجل آخر. وتبدأ "الأوديسيا" بانعقاد مجلس الآلهة فى غياب بوسيدون إله البحر وعدو أوديسيوس اللدود. وتسال الربة أثينة المجتمعين: لماذا يحتجز أوديسيوس فى جزيرة منعزلة؟ ولماذا لا تقدم له المساعدة لكى يعود إلى وطنه؟ ويتفق زيوس معها فى رأى بأن شيئاً ما لا مفر من عمله على الفور، وبرغم عداوة بوسيدون لهذا الإنسان. ويرسل زيوس بالفعل رسوله هرميس إلى كاليبسو عروس الجزيرة حيث يحتجز أوديسيوس فيأمرها بإطلاق سراحه. وفى تلك الأثناء تقوم الربة أثينة بزيارة خاطفة لتيليماخوس بن أوديسيوس فى جزيرة إيثاكي موطن البطل. وهناك ترى زوجة أوديسيوس المخلصة بينيلوبى وقد حاصرتها شرذمة من الأمراء الذين يريد

(١٦) يعنى اسم "الأوديسيا" (Odysseia) "قصة أوديسيوس" كما نقول "الأوريستيا" عن قصة أوريستيس وهكذا. وجدير بالذكر أن "الأوديسيا" لم تترجم إلى العربية لا قديماً ولا حديثاً، وإن كان النص الذى ترجمه رفاعه رافع الطهطاوى "وقائع الأفلاك فى مغامرات تليماك" للقس الفرنسى فينيلون بعد الخطوة الأولى لتعرف القارى العربى المحدث على أسطورة أوديسيوس وابنه تيليماخوس وبعد ذلك نشر درينى خشبه مواءمات "للإلياذة" و "الأوديسيا" عن الإنجليزية وهى مواءمات تستهدف تبسيط الملحمين للقارى العادى. وعن أحدث الدراسات حول "الأوديسيا" نشر إلى ما يلى:

كل واحد منهم أن يفوز بها زوجة له على أساس أن أوديسيوس قد مات. ولكن بينيلوبي تقضى معظم وقتها فى عقر دارها، بينما يعربد الخطاب ويسرفون فى الإنفاق على ولائهم وملذاتهم من ممتلكات القصر. وتنصح أثينة تيليماخوس بأن يعقد اجتماعا عاما للشعب يطلب فيه ضرورة العمل على أن يغادر الخطاب القصر. ولكنهم يسخرون من تيليماخوس الذى بمساعدة أثينة - مخفية فى هيئة مينتور الصديق القديم لأوديسيوس - يستعير سفينة ويجمع البحارة من شباب الجزيرة الذين تطوعوا للإبحار معه فى طريقه إلى شبه جزيرة البلوبونيسوس للسؤال عن أبيه. ويصل أول ما يصل إلى ميناء ييلوس (نفارينو الحديثة). ثم يزور إسبرطة ويعلم من ملك المدينة الأولى أى نيستور ومن ملك الثانية أى مينيلائوس أن أباه حى يرزق وأنه قد قضى عدة سنوات فوق جزيرة كاليبسو، التى تحاول إغراءه بالبقاء معها والزواج منها على أن تمنحه الخلود.

وينقلنا هوميروس بعد ذلك إلى جزيرة كاليبسو، حيث وصل هرميس ونقل إليها رسالة زيوس سالفة الذكر. وتقرر كاليبسو على مضض أن تخلص سبيل أوديسيوس، لأنها لا تستطيع عصيان أوامر رب الأرباب. بل وقد أوديسيوس بما يلزمه من معدات لصنع سفينة جديدة. ويقلع أوديسيوس فعلا. بيد أن إله البحر بوسيدون يرسل عاصفة هوجاء تحطم سفينته وتلقى به عاريا فوق شواطئ الفاياكيس (أو الفاياكين) والتى تشبه أرضهم بلاد الحكايات الشعبية، وحيث يملك أهلها سفنا توجه مسارها لتوجيهها ذاتيا وتسبح على سطح الماء فى سرعة تضارع سرعة الطيور فى أجواز الفضاء. وهناك يلتقى أوديسيوس بناوسيكابنت ألكينووس ملك الفاياكين، فإعتنت به وقدمته لوالدها، حيث أكرم وفادته وأغدق عليه وعلى رفاقه الهدايا وأعطى لحكاياته ومغامراته أذنا صاغية. فوصف له أوديسيوس كيف هبط ببلاد آكلى اللوتس الذين أعطوا بعض رفاقه ثمارا مما يأكلون فنسوا الوطن والأهل ولم يفكروا سوى فى البقاء بأرض آكلى اللوتس هذه^(١٧). بيد أن أوديسيوس أرغمهم على

(١٧) عن هذا الرمز الأسطورى الطريف فى الأدب العالمى راجع أدناه ص ٧٤. حاشية رقم ٢٤.

الصعود إلى السفينة كرها، وأبحر بهم إلى بلاد الكيكلوبيس المخلوقات الوحشية التى تتوسط وجه كل واحد منهم عين واحدة مستديرة. كان أحدهم أى بوليفيموس ابنا لبوسيدون فأسرهم، وكان يتغذى على إثنين منهم فى كل وجبة. وفى النهاية يتمكن أوديسيوس وبعض رفاقه الناجين من أن يفتأوا عين بوليفيموس الوحيدة عندما كان يغط فى سبات عميق. فهربوا من كهفه، وفى الصباح التالى تخفوا وسط أغنامه. وعند مغادرة المكان سخر أوديسيوس من بوليفيموس الذى سأله عن اسمه فقال له "لا أحد"^(١٨). وعندئذ تضرع بوليفيموس إلى أبيه بوسيدون ألا يعيد أوديسيوس قط إلى وطنه إلا بعد أن يفقد جميع رجاله وعلى ظهر سفينة من أملاك غيره.

وبعد ذلك وصل أوديسيوس إلى جزيرة أيولوس وهو عند هوميروس ليس إلهًا، بل هو رجل يتحكم فى الرياح. لقد إستقبل أوديسيوس ورفاقه أحسن إستقبال، وعند الرحيل أهداه كيساً معبأ بكل الرياح فيما عدا الريح التى ستهب لتقود سفينته فى إتجاه موطنه إيثاكي. وبالفعل إقترب أوديسيوس ورفاقه من إيثاكي، ولكن لما كان النوم قد غلبه فإن رفاقه فتحوا الكيس ظناً منهم أنه يحوى كنزاً. وعلى الفور إنفلتت الرياح وأثارت العواصف الهوجاء وقذفت بهم إلى أرض الليستروجونيين. وهم عمالقة يتغذون على لحم البشر، فأغرقوا جميع السفن فيما عدا سفينة واحدة هى سفينة أوديسيوس، وإلتهموا كل أطقم السفن الغارقة أى أتباع أوديسيوس.

ووصل أوديسيوس بعد ذلك إلى أرض آياى (Aiaie) حيث تعيش الربة كيركى بنت الشمس وصاحبة القدرة العجيبة فى فن السحر. لقد حولت نصف رجال أوديسيوس إلى خنازير بسحرها. بيد أن أوديسيوس، الذى قابله هرميس وزوده بقدر من عشب المولى السحري الذى يحمى من أية قوة سحرية، إستطاع بهذا النبات السحري أن يهيمن على كيركى، فصارت رفيقته وعشيقتها وجعلها

(١٨) الكلمة الإغريقية التى تعنى "لا أحد" هى "oudeis" وتشابه صوتياً مع اسم أوديسيوس (Odysseus).

تستعيد رجاله إلى حالتهم الأولى. وبعد مضي عام طلب منها أن تأذن له بالرحيل، فأمرته أن يعبر مجرى الأوكيانوس أولا (وهو ليس بحرا بل نهر يحوط الأرض التي تشبه القرص لا الكرة) ليصل إلى أرض الموتى وهناك يستشير شبح العراف الأعمى تيريسياس الطيبى. ونفذ أوديسيوس أوامرها وأخبره تيريسياس بما يجرى فى إيثاكي وتنبأ له بمستقبل أيامه ومصيره. وتفرج أوديسيوس على بعض مشاهد من العالم الآخر وما فيه من أعاجيب وأهوال. وعاد إلى أرض كيركى التي زودته بالنصائح اللازمة قبل أن يرحل إلى وطنه.

ولدى إقترابه بسفنه من السيرينات ضلل صوتهن الساحر بعض رفاقه فشدهم إليهن شدا فلما إقربوا منهن تماما تحطمت سفنهم وغرقوا. وعندئذ تذكر أوديسيوس نصيحة كيركى، فوضع قطعاً من الشمع فى أذن بقية رفاقه حتى يعطل حاسة السمع عندهم مؤقتاً، وربط نفسه بحبال قوية إلى صاري المركب، وإستطاع هكذا أن يجتاز هذا المأزق الخطير. وبعد ذلك وصل إلى المضائق الواقعة بين العملاق البحرى سكيللا والدوامة القاتلة خاربيديس. فإقترّب من سكيللا وهى أقل خطراً ولكنه فقد ستة من رجاله ونجا مع الباقين. ووصل إلى جزيرة ثريناكيي Thrinakie حيث مراعى قطعان إله الشمس نفسه هيليوس، وهى قطعان مقدسة ولذا نهى أوديسيوس رفاقه عن الإقتراب منها. ولكنهم وقد حاصرتهم الرياح وإضطروا للبقاء ونفذت المؤن خالفوا الحظر الذى فرضه عليهم أوديسيوس. وعندئذ طلب هيليوس من زيوس أن ينزل بهم العقاب. وبعد أن كان زيوس قد أرسل رياحا مواتية عاد فحطم سفنهم بعاصفة قوية وقذفهم بالصاعقة، ونجا أوديسيوس وحده، وبعد مخاطر عدة وصل إلى جزيرة كاليسو حيث مكث سبع سنوات كاملة.

تلك كانت الحكايات التى قصها أوديسيوس على الملك ألكينووس ملك الفاياكين، الذين وصل إلى أرضهم قادما من جزيرة كاليسو. ولقد أرسل الملك أوديسيوس إلى موطنه إيثاكي على سفينة من سفنه الملكية الخاصة. وفى الصباح

التالى قابلته الربة أثينة على ساحل إيثاكي متنكرة فى هيئة شاب صغير وزودته بالمعلومات اللازمة عما يجرى فى قصره ومملكته. وأخبرته أن عليه أن يهزم الخطاب بالحيلة، وحولته إلى شحاذ وهى الصورة التى دخل بها منزل يومايوس راعى خنازيره المسن، الذى لا يزال على إخلاصه لسيدته حتى هذه اللحظة. ولقد إستقبل يومايوس الرجل الغريب وأكرم وفادته وإستضافه طوال الليل فى داره. وفى نفس الوقت أخبرت الربة أثينة تيليماخوس بأن يعود فوراً إلى أرض الوطن وحذرتة بشأن الكمين الذى أعده له الخطاب ونصحته بتغيير مسار العودة. وبعد أن إستأذن تيليماخوس من مينيلائوس وهيلينى عاد إلى إيثاكي وتعرف على والده عندما أعادته الربة أثينة إلى حالته الطبيعية بعض الوقت. ووضعاً معاً خطة تدمير الخطاب والقضاء على شرهم.

وبالفعل ذهب أوديسيوس فى هيئة شحاذ إلى قصره الملكى يتسول لدى الخطاب الذين سخرُوا منه مر السخرية. ولكنه إكتسب بعض الإحترام والود عندما هزم شحاذاً آخر يدعى إيروس Iros فى مباراة بينهما فى الملاكمة. وفى المساء كان له لقاء طويل مع بينيلوبى التى قصت عليه متاعبها وكيف أنها خدعتهم، عندما طلبت منهم مهلة تنتهى فيها من غزل ثوب تعده ليدفن فيه لا إرتيس والد أوديسيوس الطاعن فى السن، وكانت فى كل ليلة تنقض ما غزلت بالنهار. فلما إفتضح أمرها أجبرت على الإنتهاء من هذا العمل ففكرت فى حيلة أخرى. إذ قالت لهم إن من يستطيع أن يشد قوس أوديسيوس الكبير ويطلق منه سهماً يمر من خلال ما يشبه القناة المكونة من فتحات فى أسنة إثنى عشر بلطة مصفوفة سيكون زوجها. وجاء كل الخطاب وجربوا حظهم وقواهم وفشلوا. وتقدم أوديسيوس الذى لا يزال متنكراً فى هيئة شحاذ وطلب أن يُجرب قوته وحظه وإعترض الخطاب هازئين منه. ولكنه تسلم القوس بناء على رغبة بينيلوبى، التى قالت إنها ستمنحه بعض الملابس الجديدة إذا نجح. وجعلها تيليماخوس تنسحب من قاعة الرجال وأطلق أوديسيوس السهم بنجاح باهر ومن أول محاولة

وهو جالس دون أن يقوم على قدميه. ثم قال إنه سيجرب مرة أخرى، ولكنه أطلق السهم ليصيب عنق أنتينورس زعيم الخطاب. ثم كشف النقاب عن نفسه ورفض التفاوض. وظل يصصرعهم واحدا بعد الآخر، وهم عزل من السلاح فيما عدا السيوف التي يحملها أبطال هوميروس جميعا بصفة مستمرة. ذلك أن تيليماخوس وأوديسيوس كانا قد أبعدا كل الأسلحة التي كانت في العادة تعلق في مكان ما من القاعات. واحتفظا فقط بأربعة عدد كاملة للسلاح لهما وللخادمين المخلصين. ولكن أحد الخدم الذي كان يتعاطف مع الخطاب ويدعى ميلانثيوس استطاع أن يستولى على أسلحة كثيرة وزود بها الخطاب. فألقى القبض عليه وقتله كل من يومايوس وفيلوييتيوس الخادمين المخلصين. وهكذا أصبحت المعركة متكافئة، غير أن أوديسيوس وابنه والخادمان انتصروا في النهاية. وقتلوا الجميع فيما عدا المنشد الملحمي والرسول اللذين كانا يخدمان الخطاب على كره منهما. وتم شنق الخادmates اللائى كن يضاجعن الخطاب، ومزقت جثة الخادم الخائن ميلانثيوس. وطُهرت القاعة بحرق البخور. أما يوريكليا مربية أوديسيوس الشمطاء، التي كانت قد تعرفت عليه منذ الليلة الماضية من ندبة في رجله عندما كانت تغسل قدمه، فصرخت من الفرح وكادت تكشف أمره لولا أن طلب منها أوديسيوس الكتمان. ها هي الآن ذاهبة لتخبر بينيلوبى بما قد حدث فقالت الأخيرة إنه قد يكون إلهام متكرراً جاء ليخلصها من شرور الخطاب. ولكن أوديسيوس باح بسر لا يعرفه سوى هو وزوجته بينيلوبى وإحدى الوصيفات. وعندئذ إقتنعت بينيلوبى بأنه هو فعلا زوجها العائد بعد عشرين عاماً فذهبا معا إلى غرفة نومهما.

وفي الصباح خرج أوديسيوس إلى الحقل حيث يعيش لا إرتيس وكشف عن نفسه له، وتفاهما معا في كيفية علاج الموقف المتأزم بعد أن ذاع في الجزيرة أمر مقتل الخطاب، حيث طالب ذووهم بالانتقام وتزعّمهم والد أنتينورس. وذهب لا إرتيس بعد أن عادت له قوة الشباب وقاد المعركة ضد المطالبين بالانتقام وانتصر

عليهم وقتل والد أنتينوروس وأنهى زيوس المعركة بصاعقته. وظهرت الربة أثينة متخفية فى هيئة مينتور وأبرمت إتفاق صلح وسلام بين أهل الجزيرة. وبذلك تنتهى "الأوديسيا".

ومع أن "الإلياذة" تدور حول الحرب الطروادية التى إستمرت أحداثها عشر سنوات، إلا أن هناك عنصرا قويا يوحد بين أجزائها. ونعنى أن الشاعر يركز على حادثة واحدة جعلها هدفه الرئيسى وهى "غضبة أخيلليوس" التى بها يبدأ الشاعر وينهى ملحمته، لأن الكتاب الأخير يدور حول نتائج هذه الغضبة المدمرة. وبالمثل نجد "الأوديسيا" التى تتغنى بعودة البطل أوديسيوس من طروادة وتحفل بشتى المتاهات والمغامرات البحرية التى خاضها البطل، إلا أنها بصفة عامة تقدم لنا صورة لجزيرة إيثاكي موطن أوديسيوس قبل وبعد عودة هذا البطل. وتتجسد الفروق بين الملحمين فى أن "الإلياذة" قصة حرب بينما "الأوديسيا" تدور حول السلم. ويترتب على ذلك أن البنيان الاجتماعى فى كل منهما يختلف عن الآخر وكذا الجو العام. "الإلياذة" التى تقوم على وصف المعارك لا تتمتع بتنوع الألوان المميز "للأوديسيا". والأخيرة تحكى قصة مترابطة متسلسلة، وتتميز بأنها تحوى عنصر الحكايات الشعبية، الذى لا نصادفه كثيرا فى "الإلياذة". وجلى لا يحتاج إلى بيان أن مفهوم البطولة فى "الإلياذة" يقوم على القوة الجسدية والقدرة العسكرية، بينما البطولة فى "الأوديسيا" تستند فى الأغلب إلى المقدرة الذهنية وحسن التصرف. ولا تجرى الأحداث فى "الأوديسيا" - لاسيما نصفها الأخير - بنفس السرعة التى تجرى بها فى "الإلياذة". ويلاحظ الباحث المدقق بعض الفروق فى طبيعة وخصائص الآلهة بين الملحمين. فالعلاقة الوثيقة بين أوديسيوس والربة أثينة فى "الأوديسيا" لا مثيل لها فى "الإلياذة"، ويضاف إلى ذلك بعض الفروق اللغوية بين الملحمين.

غير أن الاختلاف بين ملحمتى هوميروس لا يعنى أنهما بالضرورة من يراع مؤلفين مختلفين، فمثل هذا التباين فى الأسلوب والسمات العامة يمكن أن نلاحظه

عند أى مؤلف آخر. وعلى سبيل المثال هناك فرق شاسع بين "عطيل" و "قصة الشتاء" لشكسبير، رغم أن الغيرة تلعب دوراً كبيراً فى كليهما. وهناك فرق بين "أتالي" و "فيدر" مسرحيتى راسين. وهناك فروق ملموسة فى اللغة والجو العام بين "ملحمة الحرافيش" و "أولاد حارتنا" لنجيب محفوظ والفرق واضح لا يحتاج إلى تبيان فيما بين "المستجيرات" وبقية مسرحيات أيسخولوس ولا سيما ثلاثية "الأوريستيا" و "بروميثيوس مقيداً". بل إننا نعتبر الاختلاف بين "الإلياذة" و "الأوديسيا" فى الجو العام دليلاً على تمتع كل منهما بما نسميه وحدة الموضوع وتميزه عن أى موضوع آخر.

لقد صار هوميروس أستاذاً لشعراء الإغريق فى كل شئ، فمنه تعلموا كيف يعالجون موضوعاتهم. فى البيت الأول من "الإلياذة" يقول هوميروس "غن ياربة الفن غضبة أخيلليوس بن بيليوس المدمرة". فعلاوة على أن الشاعر هنا يرى أن الشعر إلهام من لدن الآلهة فإنه - وهذا ما يهمنا الآن - يوضح لنا منذ البداية بيت القصيد فى ملحمته. لقد استمرت حرب طروادة سنوات وسنوات، ووقعت فيها أحداث وأحداث، وتكررت المنازلات الجماعية والفردية، وتوالى عمليات الكر والفر، ومات الكثير من الأبطال هنا وهناك، ودارت دورات الهزيمة والانتصار بين الطرواديين المدافعين عن وطنهم وقوات الغزو الإغريقية. ولكن كل تلك الأمور لا تدخل فى صميم الهدف الذى وضعه هوميروس نصب عينيه. فهو ليس مؤرخاً يسجل وقائع هذه الحرب بدقة، إنه شاعر فنان، مؤلف مبدع، له أن يختار من هذه الحوادث ما يهمه أى ما يخدم تحقيق هدفه. وهدف هوميروس ليس هو تأريخ وقائع حرب طروادة، وإنما التغنى بحادثة واحدة فقط شغلته أكثر من غيرها وكانت وراء نظمه للملحمة كلها، ألا وهى "غضبة أخيلليوس المدمرة". ولربما وجد فى هذه الحادثة التعبير الملائم المتكامل عن الحرب كلها. كان أخيلليوس بطل الأبطال الإغريق قد تشاجر مع ملك الملوك وقائد الحملة الإغريقية أجاممنون الذى إغتصب منه إحدى محظياته. فترك الحرب وإعتكف فى خيمته، وما كان للإغريق أن

ينتصروا بدون أسلحة بطل أبطالهم. فأرسلوا له الوفود تلو الوفود بالهدايا والوعود محاولين أن يشنوه عن اعتزال الحرب وما أفلحوا. لكن ما أن علم أخيلليوس بمقتل صديقه باتروكلوس على يد هيكتور البطل الطروادى حتى إستشاط غضبا. فعاد للحرب على الفور وقتل هيكتور ومثل بجثته، إذ جرها بعربته حول مقبرة صديقه وحول أسوار طروادة. وهكذا يضع لنا هوميروس المثل الذى يحتذى فى فن الكتابة الأدبية والتأليف الإبداعى بصفة عامة، وهو الإنطلاق نحو الهدف الذى يحدده المؤلف لنفسه مباشرة ومنذ الخطوة الأولى. وهو ما يسميه النقاد بمبدأ "إلى قلب الأشياء" *in medias res* والذى لا يزال ساريا إلى يومنا هذا.

ومما يؤيد كلامنا إستهلال هوميروس للمحمته الثانية "الأوديسيا"، إذ يقول "غن ياربة الفن عن الرجل الرحالة الذى هام بجوب الآفاق بعد أن دمر مدينة طروادة المقدسة". ففى هذين البيتين كما فى إستهلال "الإلياذة" يناجى الشاعر مستجديا ربة الفن لكى تلهمه الأغنية الملحمية التى يزعم إنشادها. وهو هنا كذلك كما فعل فى إستهلال "الإلياذة" يحدد موضوع ملحمته الذى لا يحيد عنه ولا يلف حوله ويدور فى غير طائل، إنه تشرذ أوديسيوس فى الآفاق أثناء عودته من حرب طروادة التى إنتهت بتدميرها وحرقتها. فرحلات أوديسيوس السلاح التائه إذن - كغضبة أخيلليوس فى "الإلياذة" - هى بيت القصيد وهى قلب الملحمة ولبها الذى يتجه إليه الشاعر مباشرة منذ اللحظة الأولى وبكل إمكاناته.

ورغم وجود الآلهة النشط فى أحداث "الإلياذة" و "الأوديسيا" - وهو ما سنعود إليه - إلا أنهما ليستا ملحمتين دينيتين. فعظمة هوميروس تكمن فى أن شعره هو ترجمة لتجربة إنسانية لا إلهية. ذلك أن هدف هوميروس الرئيسى هو التغنى بأمجاد الرجال *klea andron*. هذا مع أنه دأب على القول بأنه ما كان ينبغى له أن يتغنى بهذه الأمجاد نفسها لو لم توحى إليه ربات الفن بذلك. وتتجلى عظمة هوميروس فى أن وصفه للعالم الذى تجرى فيه أحداث ملحمته يلصق بالأذهان، وكأنه ذكرى عنيدة لمكان حقيقى عشنا فيه ردحا من الزمان. مكان لا تفارقنا ذكراه وتنطبع فى حواسنا رائحته وأصواته وألوانه المميزة. ولكل

مكان عند هوميروس نكهته الخاصة، التي لا يمكن أن نخطئها قط فهي مميزة عن غيرها. هذا هو عالم هوميروس الخالد، سواء أكان ما يصف هو مشهد قتال عنيف، أو موت مفاجئ، أو حتى مناظر طبيعية خلابة في جزيرة أوديسيوس الصغيرة إيثاكي، أو في أرض الكيكلوبيس. وإن بحثت في كل صفحات الأدب الأوروبي، قديمه وحديثه، قد لا تجد مقطوعة أكثر إثارة من الأبيات ١١٦-١٥١ في الكتاب التاسع من "الأوديسيا"، حيث يخاطب أوديسيوس الكينوروس ويقول:

"عندئذ وصلنا جزيرة صغيرة تمتد في مواجهة الميناء، فهي ليست بالملتصقة بساحل أرض الكيكلوبيس، ولا هي بالبعيدة عنه. جزيرة كثيفة الخضرة، تعيش فوقها قطعان لا حصر لها من المعيز المتوحش، لأن قدم الإنسان لم تطأ بعد هذه الأرض، فتطرد هذه القطعان. وما إعتاد الصيادون على زيارتها... وهي جزيرة ليست بالفقيرة، فأرضها تنتج كل الثمار، ولكن في مواقيتها المحددة... وبها تقع المستنقعات بجوار شاطئ البحر الرمادي.. وهناك تتوافر الأعناب على مدار السنة... وعند رأس الميناء ينبثق من أحد الكهوف نبع يفيض بالمياه الصافية، وحوله أشجار الغار الباسقة. إلى هناك أبحرنا وقادنا إله ما... إلخ".

فهنا يصف أوديسيوس جزيرة صغيرة رست عندها سفنه مؤخرًا، حيث نجد ينبوعاً صافياً من المياه العذبة، تحيطه أشجار السرو. وهذا كله يقع بالقرب من المرسى الذي حط به أوديسيوس. فهو مشهد مكثف يجمع بين عناء السفر ووعناء الطريق من جهة، وقرب النزول بالشاطئ من جهة أخرى. وعلى الشاطئ يختلط الضباب بالظلام، ونسمع - ولا نرى - أصوات الأمواج وهي تتكسر فوق الصخور جنباً إلى جنب مع صوت خريز المياه العذبة وهي تنساب من ينبوع صافية. إنه وصف هومري خلّاب، أصيل وجذاب.

وهناك عنصران آخران مميّزان لهوميروس. أحدهما هو تقنية القوائم. وأهم

هذه القوائم الهومرية وأفضلها هي تلك التي ترد في "الإلياذة" (الكتاب الثاني، بيت ٤٨٧ - ٧٦٠)، حيث يورد الشاعر سجلاً بالجيش الآخية. ومما لا شك فيه أن مثل هذه القوائم ترهق القارئ الحديث، ولكنها وقد وردت في ملاحم أخرى شفاهية من العالم القديم السابق على هوميروس فإنها كانت بمثابة تسجيل تاريخي. بقي أن نشير إلى أن مثل هذه القوائم لم تخلو منها أحاديث الرسل في التراجيديات الإغريقية كما سنرى في الباب الثالث من هذا الكتاب.

أما العنصر الثاني فهو التشبيهات. والتشبيهات الهومرية^(١٩) إما قصيرة جداً وعابرة وإما مطولة ورأسخة. ومثال على النوع الأول نراه عندما يبكي باتروكلوس فيقول صديقه أخيلليوس عنه إنه يبكي "كنت بلهاء" ("الإلياذة" الكتاب السادس عشر بيت ٧-٨). ومثال على النوع الثاني يرد في الكتاب الثاني حيث يستمر التشبيه من بيت ١٤١ حتى ١٤٧. ويستخدم هوميروس كلا من النوعين بصفة مستمرة. وهو أحياناً يستطرد في التشبيهات المطولة إلى حد أنها تبدو منفردة أو مفككة الأوصال. بيد أننا إذا دققنا النظر يمكن أن نعتبر هذا التطويل أو التمديد شيئاً ملائماً للسياق الذي ورد فيه. والإنطباع العام الذي يخرج به السامع أو القارئ لملاحم هوميروس هو نفس الإنطباع الذي يحس به المرء عندما يشاهد بعض لوحات الرسم التي يحرص أصحابها على أن يضيفوا - إلى جوار الموضوع الرئيسي الذي تسلط عليه الأضواء - ما يسمح لنا بإلقاء نظرة من نافذة جانبية صغيرة على مشهد طبيعي ساحر ومرسوم بعناية فائقة. وهو منظر يعكس الحياة الرعوية الوديعية. وبعض المشاهد الهومرية موروث وقديم يمكن أن نعود به إلى العصر الموكيني. وبعضها أصيل مبتدع أو بالأحرى مستمد من الحياة

(١٩) C. Moulton, "Similes in the Homeric Poems" Hypomnemata XLIX Göttingen 1977.

ونشرت مؤخراً بالعربية الدراسة التالية: منيرة كروان، "التشبيهات في الإلياذة" بانوراما الحياة والبسطاء والطبيعة. "مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة" المجلد ٦١ عدد (١) (يناير ٢٠٠١) ص ٥١٥-٥٥٩.

اليومية لعصر هوميروس نفسه. وكان هوميروس الذى أدرك فظائع الحرب التى يصف أحداثها ويقدم تفاصيلها يعوض مستمعيه بهذه المناظر الجانبية الوديعه. فهو مثلاً يصف رجلاً يقع من فوق عربته الحربية على رأسه وتظل هذه الرأس مغروزة فى الرمال ! وفى مكان آخر يصيب حجر مقذوف عين أحد الرجال فيخلعها وتسقط العين على التراب تحت قدميه !! وفى مقابل ذلك يقدم هوميروس صورة رومانسية لناوسيكاهى تغسل الملابس مع وصيفاتها على ضفاف النهر ! ويصف لا إرتيس العجوز وهو يضع فى يديه قفازه ليدفع عنهما الأشواك أثناء العمل فى الحقل، وهذه الأمور الصغيرة الجانبية هى التى ترسم الخلفية الرقيقة والشفافة للأحداث الملحمية الضخمة. وبالطبع فقد إستخدم هوميروس نغمة تتجاوب مع كل لون من هذين اللونين فى ملحمتيه - والحياة بصفة عامة - سواء هذا اللون الوديع أو ذلك الفظيع فى قتامته أو عنفه.

وفى العادة يأخذ هوميروس مادة تشبيهاته من حياة البسطاء، وهو بذلك يخفف من حدة العنف الذى يسود أحداث ملحمتيه. حقا أن بعض تشبيهاته مستمد من الموروث الملحمى القديم، إلا أن الأغلبية - لاسيما التشبيهات الطويلة والمعنى بها - من إبتداعه هو وجاءت لترسم مايراه حوله. وفيها نجد امرأة تهش الذباب عن طفلها، وأخرى تصبغ قطعة من العاج لتصنع سرجاً للحصان. وفيها نجد الرجال يحصدون الشعير، والصبية يضربون حجاراً قد إنفلت يجرى أمامهم على غير هدى فى حقول الغلال. وفيها أيضاً نلمح طفلاً يبنى قلاعاً فى الرمال، ورجالا يسقطون شجرة من عليائها ليصنعوا من أخشابها ألواحاً للسفن. وها هى امرأة تغزل الصوف وتبيع من غزلها ما تعول به أولادها وتصد عنهم مغبة الفاقة. وينطلق بنا التشبيه الهومرى أحياناً إلى البرارى مع الرعاة الذين هبطوا يصطادون أسداً بليل وعلى ضوء المشاعل. وأحياناً أخرى نشعر بالراحة والبهجة مع الأطفال الذين شفى أبوهم من مرض عضال. ونتابع رجلاً يقلب الشواء على النار حتى ينضج. ونتردد مع مسافر يتوقف هنيهة ليتدبر أمره ويفكر فى إختيار الطريق الذى سيسلكه بعد هذه الراحة القصيرة ! ونشاهد صانع الفخار يصنع إناء مستديراً مستخدماً العجلة. وقد يصيبنا الهلع لرجل يفرع

أشد الفرع ويقفز إلى الخلف من شدة الهول أمام ثعبان يتلوى. وقد نبكى مع والد يبكى بالدموع أمام محرقة ابنه الصغير الذى دفنه توا. هذه أمثلة قليلة من تشبيهات هومرية لا حصر لها متعددة الألوان وتعكس فى مجموعها حياة البسطاء. ويستطرد هوميروس أحيانا فى تفاصيل أحد التشبيهات مما قد لا يتطلبه الموقف الملحمى، أو حتى مما قد يتعارض معه. ولكن هذا الإستطراد نفسه يشى بعمق الإحساس وطول معاشة الشاعر لما يصف. وهكذا تكمل التشبيهات الهومرية الحدث الملحمى، لأنها توحى بأن العالم البطولى ليس كل شئ عند هوميروس. لأن معنى هذا العالم الضخم لا يمكن إستيعابه إلا إذا قارناه بعالم آخر بسيط ومتواضع للغاية. فالتشبيهات الهومرية إذن وسيلة من وسائل الشاعر لعقد مقارنة بين العالمين. وبعدها يبرز العالم البطولى الملحمى أبقى تأثيراً وأبقى تصويراً من ذى قبل. ولنقرأ هذا التشبيه المطول من الكتاب الرابع (أبيات ٤١٩-٤٢٧):

"قال (ديوميديس): "ذلك وقفز من عربته الحربية إلى الأرض بكل اندفاع فكان دوى ارتطام الحلية المعدنية على صدر هذا الأمير مرعباً، فحتى أعتى قوة ارتعدت لهذا الدوى المفزع. وكما يحدث على شاطئ تزدد منه الأصدااء وقد أثارت عاصفة الرياح الغربية (زفيروس) مدوية فتثير سطح البحر موجة بعد موجة تبدأ من بعيد فوق أعماق البحر بإثارة ذؤابة الموجة، وبعدئذ يعلو زئيرها وهى تتكسر على الشاطئ وهى تعلو كل الصخور النائة والمتناثرة على الشاطئ فى منحنى قوى وقد قذفتها بالزبد المملح. هكذا سارت موجة بعد أخرى دون توقف صفوف الدانائيين نحو الحرب".

ويتميز هوميروس بتكرار العبارات الملحمية المألوفة والموروثة التى - مع ذلك - تخلق إنطباعاً بالأصالة والواقعية. فكما أن تكرار هذه العبارات والحوادث هو نتاج طبيعى لتراكم الرواية الشفوية فإنه عند هوميروس بصفة عامة يعمل على طبع هذه الحوادث والعبارات فى ذهن الراوى والسامع معاً. كما يتسم الأسلوب الملحمى النمطى عند هوميروس بالحيادية، أى أنه يترك الجمهور يحس بنفسه ولنفسه. وهذا أسلوب يدفع هذا الجمهور إلى تركيز الإنتباه فى كل صغيرة وكبيرة مما يروى، عليه.

ومع أن شخصيات هوميروس بطولية وخيالية، إلا أنها بأفعالها وحياتها اليومية قابلة للتصديق وجد مقنعة. ذلك أنها تتمتع بالغرائز الأساسية والأحاسيس الإنسانية. ومثال ذلك الفقرة التي ترد في "الإلياذة" (الكتاب السادس بيت ٣٩٠ وما يليه) والتي تصف منظر وداع هيكتور بطل أبطال طروادة لزوجته أندروماخي. فهذه الفقرة تضم أفكاراً وتصف مشاعراً يمكن أن تنشأ بين أية زوجة وزوج في مثل هذا الظرف، أي عندما يخرج الرجل للمعركة وتنتظره مهام قيادية خطيرة. بينما الزوجة في خوف وقلق على مصيره ومصيرها والمستقبل الذي ينتظر أسرتهما، فتودعه بالدموع والوقار معا.

ومع أن هوميروس يتغنى قبل كل شئ بالأمرء والنبلأ، إلا أنه لم يهمل تماماً عامة الناس. ومثال ذلك ثيرسيتيس الذي رغم أنه يقدمه لنا في صورة كاريكاتيرية إلا أنه يقول لأجاممنون بعض الحقائق المرة التي تصيب هدفها وتحقق غرضها^(٢٠). بل لا ينسى هوميروس متاعب الخدم ولا حتى الحيوانات. فحصان أخيلليوس بطل الأبطال الإغريق يحمل إسماء كسائر الناس وهو كسانثوس Xanthos وينطق بصوت وحس إنسانيين لدرجة أنه ينبئ سيده مقدما بموته المرتقب ("الإلياذة" الكتاب التاسع عشر). وكلب أوديسيوس العجوز يحظى من هوميروس باهتمام بالغ: "هناك يرقد كلب.. إسمه أرجوس.. إمتلكه أوديسيوس نفسه ودربه قبل أن يبحر إلى طروادة المقدسة... ولكنه الآن في غياب سيده يرقد مهجوراً فوق أكوام الروث في حظائر البغال وقطعان الماشية، نهبا للحشرات. غير أنه ما أن أدرك وجود أوديسيوس حتى هز ذيله فرحاً وأرخی أذنيه إطمئناناً. بيد أنه عجز عن

(٢٠) تعد حادثة ثيرسيتيس هذه في "الإلياذة" من أشهر الموضوعات، ويتردد ذكرها كثيراً في الأدب الأوروبي الحديث لأنها ترمز إلى ما يلاقيه أفراد العامة عندما يقومون في وجه الملوك أو يتناولون عليهم. ويناقش د. لطفى عبد الوهاب يحيى هذه الحادثة في بحثه "عالم هوميروس" مجلة "عالم الفكر" الكويتية المجلد الثاني عشر عدد ٣ (١٩٨١) ص ٤٢-٤٧. هذا ويميل الدكتور لطفى عبد الوهاب في دراساته عن هوميروس إلى ربطه بالتاريخ والآثار، قارن أعلاه ص ٣٨ حاشية رقم ١١.

الإقتراب من سيده، لأنه ما أن وقعت عيناه على أوديسيوس بعد التسعة عشر عاماً من الغياب حتى تلقفته الأيدي السوداء للموت" ("الأوديسيا" الكتاب السابع عشر بيت ٢٩١ وما يليه). هنا يصف هوميروس كلب أوديسيوس، وكأنه إنسان له مشاعره الخاصة، ولكنه مع ذلك يظل أغموذجاً فريداً وخالداً للكلب المخلص.

لقد عرفت الحضارة الموكينية قصصاً قديمة عن الآلهة، وأضافت إليها قصصاً أخرى بطولية أى عن بعض البشر. وهذه القصص وتلك كانت الموضوع الذى تغنى به الشعراء المتجولون فيما قبل هوميروس. وكانت قصص الآلهة خفيفة وجذابة وسارة، أما قصص البشر فكانت قائمة مليئة بالرعب وأعمال العنف مثل الزنا وأكل لحم البشر، وقتل الآباء والأمهات وذوى القربى، وتقديم البشر قرابين على المذابح والأخذ بالشار. وكل تلك الموضوعات شائعة بالفعل فى القصص البطولية الإغريقية، وهى موروثه عن العصر الموكينى القائم على التوسع والحروب والذى إنتهى بكارثة عامة. وإذا كان أهل العصر الموكينى قد سرورا وتمتعوا بسماع هذه القصص، فإن شعراء الفترة الكلاسيكية قد إتخذوها وسيلة ومنطلقاً للتفكير فى حالة الإنسان، وللتعبير عن طموحاته ولتصوير مصيره بصفة عامة. هذا ما حدث على الأقل بالنسبة لشعراء المسرح الإغريقى التراجيذى. لقد وجد الشعراء الإغريق تحت أيديهم مخزونا هائلا لا ينضب معينه من القصص المتنوعة والتى تجمع بين الحدة الدرامية والخيال الراقى، والعواطف الجامحة، والحكمة الإنسانية، والمعاناة القاسية، والسحر الأخاذ. هذه كلها تجارب عميقة تقبع فى ضمير الشعراء الإغريق، لأنها جزء لا يتجزأ من تراثهم الأدبى. وأصبح هذا التراث البطولى مرتبطا بالفترة كلها التى سميت بالعصر البطولى أو عصر الأبطال. فهى لا ترتبط بفرد دون غيره بل تتصل بالأجداد كلهم ودون استثناء مما أعطى لهذه القصص أفقا أعرض ومغزى أعمق وأهمية أشمل. وأصبحت معرفة هذه القصص القديمة أمرا مفروغا منه حتى إن شعراء الملاحم والمسرح يفترضون أن جمهورهم يعترف الخطوط العريضة لما سوف يسمعون أو يشاهدونه. ومن ثم فعليهم المحافظة على هذه

الخطوط العريضة دون أن يمحوها بالتغير، ولهم مطلق الحرية فيما عدا ذلك أى فى التفاصيل.

وعندما جعل الإغريق منيموسينى ("الذاكرة") أم ربّات الفنون "الموساى" فإنهم كانوا بذلك يعنون أن شعرهم القديم شفىى يعتمد أساساً على الذاكرة فى بقائه عبر العصور. ولقد ظل هذا المعنى موجوداً حتى بعد أن عرف فن تدوين الأدب. وبعبارة أخرى نريد القول بأن الفنان الإغريقى لابد وأن يعى دروس الماضى. فعلى الشاعر مثلاً قبل أن يهيمن على أدواته التعبيرية أن يلم بالتراث القديم من القصص الأسطورى. وهذا درس آخر من الدروس التى نتعلمها من قراءة هوميروس.

لقد فقد التراث الشعرى الشفىى الذى كان موجوداً فيما بين العصر الموكينى المزدهر وفترة ظهور هوميروس والعصر الكلاسيكى، الذى فى بدايته عرف الإغريق الأبجدية وفن الكتابة. ولكن هذا التراث المفقود قد ترك بصماته لا على هوميروس فحسب، بل على الأدب الإغريقى بعامة. فهو مثلاً صاحب الفضل فى الجمع بين القديم المألوف والجديد المستحدث، أى أن يبقى الأدب أميناً على التراث القديم ومع ذلك يضيف إليه معطيات العصر الجديد. هذا ملمح واضح فى ملحمتى هوميروس، إذ تتبينان تقنيات ملحمية ومادة خام شعرية تنتمى إلى العصر السحيق، ومع ذلك تقدمان لنا صورة للحياة المعاصرة لهوميروس نفسه. بل إن هذا الملمح ذاته هو أكثر ملامح المسرح الإغريقى التراجيذى والكوميذى بروزاً، بمعنى أنه مسرح يقوم بالأساس على مألوف موروث وقديم غاية فى القدم، ومع ذلك يتحدث عن مجتمع أثينا فى القرن الخامس. ويمكن تتبع نفس الظاهرة فى تاريخ هيرودوتوس ومحاورات أفلاطون ورعويات ثيوكريتوس كما سنرى فى الأبواب التالية. وهذا الإحترام أو التبجيل للماضى قد حفظ الإغريق من تضييع جهودهم فى الجرى وراء كل جديد مستحدث مهما كان. لقد بحثوا حقاً عن الجديد ولكن فى إطار تقليدى، ودون أن يأتى هذا الجديد على حساب ماضيهم العريق. ولا

يعنى هذا بأية صورة أنهم يقدسون القديم وقيمون له المعابد ولا يطمحون إلى تجديده، أو أنهم كانوا يتبعونه فى شئ من العبودية. ولكنهم كانوا دائماً يرون إضافة شئ ما إلى الموروث القديم. قد تكون الإضافة مجرد تعديل أو تبديل فى الاتجاه، ولكنها على أية حال إضافة. إذ لم يكن مبعث سرور أو فخر بالنسبة لهم أن يقفوا عند مجرد نسخ أعمال القدماء.

وهذا الجمع العظيم بين المحافظة على القديم والسعى وراء التجريب والتجديد يشكل خلفية النظرة الجمالية الإغريقية للأشياء، ونعنى إحترام الإغريق للشكل. فهم يحبون أن تكون الكلمات الشعرية ذات نسق منتظم وجميل، كما هو الحال فى تمثيلهم الحجرية والبرونزية. وعندما يحققون هذا النسق الجميل يبدلون أقصى ما يستطيعون للحفاظ عليه. وبذا كان للشعر الإغريقى الجمال الشكلى الموقر، دون أن يمثل ذلك عائقاً أمام الشعراء فى سبيلهم للتعبير عن أدق المشاعر والمتغيرات. بل على النقيض من ذلك ساعدهم على إنتقاء الكلمات المتناغمة والهيمنة على أدواتهم التعبيرية بصفة عامة.

يعامل هوميروس أحداثه وشخصياته الملحمية معاملة تفوق فى وعيها ما يمكن تصوره فى أغنية بطولية تقليدية. فهو يحس بكل ما يقول إحساساً دقيقاً حتى إنه يعدل ويبدل فى أحداث القصة التقليدية من أجل تعميق المشاعر. فمن المقطوع به أن الموروث الملحمى قبل هوميروس قام على أساس أن أخيلليوس قتل هيكتور ومثل بجثته إنتقاماً لمقتل باتروكلوس. هذا ما يتفق مع العقلية الموكينية وفكرة ذلك العصر عن الكبرياء والإنتقام. ولكن هوميروس لم يقدم لنا هذه الصورة بحذافيرها مع أنه حافظ على خطوطها العريضة. فطوال الملحمة يدفعنا هوميروس دفعاً إلى توقع لا أن يمثل أخيلليوس بجثة هيكتور وأن يقطع رأسه فحسب، بل وأن يلقي بجسده إلى جوارح الطير أو الوحوش المفترسة. وفى اللحظة الأخيرة يحجم هوميروس عن أن يجعل بطله يقدم على مثل هذا الفعل البربرى. حقا أن أخيلليوس يحتفظ بجثة هيكتور فى خيمته ليتصرف بها كيف يشاء بعد الإنتهاء من مراسم دفن

باتروكلوس. فتحفظ الآلهة هذه الجثة من العفن، وحتى يذهب والد هيكتور أى برياموس المسن، ويتوسل إلى أخيلليوس أن يسلمه جثة ابنه ويستجيب البطل الإغريقى بالفعل. وتتم عملية دفن هيكتور بين آله وصحبه وشعبه على النحو اللائق. وتنتهى الملحمة الهومرية بنغمة موفورة الحظ من الكرم والنبل البطوليين، وتنفس الصعداء جميعاً. وكما تبدأ الملحمة بتأجج عاطفة الغضب بقلب أخيلليوس، تنتهى بعلاج هذه الغضبة وتهذئة خاطر صاحبها. لأن موافقة أخيلليوس على تسليم الجثة لبريافاموس تعنى أنه قد شفى من عاطفة الغضب العنيف، الذى جعله فى البداية يهجر المعركة القومية ويخذل الأصدقاء والرفاق ويعتزل الفعل البطولى، ثم يعود للقتال ببأس أشد وعنف أمض، ينتهى أو قل يشفى بقتل هيكتور والتمثيل به. وهكذا يكسب أخيلليوس عطفنا وإعجابنا فى بداية الملحمة، كما يزداد هذا العطف والإعجاب فى نهايتها. ويثبت هوميروس أنه ليس فقط شاعراً ملحمياً بل فنان يفكر بصورة درامية وهو يرسم أحداث وشخصيات ملحمية، ولذا صار بمثابة القدوة التى حذا حذوها شعراء المسرح الإغريقى.

وهوميروس هو أول شاعر فى العالم يصور الحياة الإنسانية باعتبارها وحدة متكاملة بكل جوانبها المختلفة. قد يتناول بعض هذه الجوانب بشئ من الاختصار أو العجلة، ولكن يكفى أنه يعى به وعياً كاملاً ويسجله تسجيلاً مؤثراً وباقياً. كما أنه قد جمع بين التراث الأسطورى القديم والحياة المعاصرة، ولم يكن إحترامه للتراث أو تبجيله للقديم عائقاً منيعاً أمام التجديد. هذا التراث هو الذى جعله يتحدث عن شخصيات بطولية أرفع مستوى من شخصيات الحياة اليومية. ولكنه أى هذا التراث هو الذى فى نفس الوقت منحه ميزة رؤية الأمور من مسافة جمالية تتطلبها الأعمال الشعرية القائمة على الخيال. لم يستغرق هوميروس فى الغموض أو التضخيم المبالغ فيه. ونجده حتى فى المسائل الصغيرة مثل الأسلحة والملابس والخيول والعربات يجمع بين القديم والمعاصر. أما بالنسبة لوصف الأماكن والمشاهد الطبيعية وعلاقة الإنسان بالآلهة وتصوير العواطف والمشاعر فنجده يخلط

بين الماضي والحاضر في صورة متكاملة لا يمكن الفصل بين أجزائها. إنه ينفذ إلى أعماق الرجال والنساء ويقدمهم لنا دون تعليق أو نقد من جانبه. وإذا أراد أن يقول لنا شيئاً عنهم يجعلهم هم يتقدمون ويقولونه أو حتى يفعلونه. فهو مثل شكسبير في مسرحياته لا يتعاطف مع كل شخصياته، التي ليست على أية حال دمي يحركها هو ليقدّم لنا دروساً أخلاقية ومواعظ تربوية. ولكنها نماذج إنسانية مختارة بعناية ومرسومة بدقة، فيها القوة والضعف، العظمة والأنانية.

ويعطى لنا هوميروس مثلاً رائعاً في درامية الكتابة الشعرية الملحمية. فهو مثلاً يجعل الربّة أثينة تتكرر في صورة مينتيس وتدخل قصر أوديسيوس في إيثاكي وتعلق سهمها في المكان المخصص لتعليق السهام. وبعد ذلك يقول لنا هوميروس إنها طارت كطائر، وقد يعنى هذا أنها تركت سهمها في مكانه. لم يذكر هوميروس شيئاً من هذا ولا يهّمه أن يذكر. فهو يريدنا أن نركز الانتباه على الأمور الرئيسية المؤثرة ونترك التفاصيل الجانبية، حتى لا ينقطع حبل الرواية أو يتشتت الإهتمام. وهو يطلب منا أيضاً - بغير صريح العبارة - أن ننسى بعض الأشياء الصغيرة التي قيلت في بداية الملحمة، لأننا ننتقل بصورة مستمرة من سياق إلى سياق. فمثلاً يقدم لنا ديوميديس في "الإلياذة" يهاجم الآلهة بعنف. وبعد ذلك يقدمه لنا بصورة أخرى أى إنساناً لا يمكن أن يفكر في مثل ذلك. فديوميديس في المرة الثانية يتحدث في سياق جديد وفي ظل ظروف مختلفة، وعلينا أن ننسى أو نتناسى ما قيل عنه أو ما بدر منه من قبل وفي ظروف أخرى. وبالمثل لقد مسخت الربّة أثينة أوديسيوس مرتين في هيئة شحاذ "بالأوديسيا" لكي لا يكتشف أمره مبكراً. وفي نهاية المرة الأولى قيل لنا إنه قد أعيد إلى حالته الطبيعية. أما في المرة الثانية فلم يذكر شئ من هذا القبيل، وعلينا نحن أن نعرف ما إذا كان قد أعيد إلى الحالة الطبيعية أم لا من تصرفات الرجل نفسه ومجريات الأمور. وفي "الإلياذة" قدم لنا هيكتور وهو يودع زوجته أندروماخي ولا نراهما بعد ذلك معاً قط وللأبد، ولقد تركنا هوميروس لنقرأ ما بين السطور. فمن الأرجح أنهما قضيا ليلة الوداع معاً في

منزل الزوجية أو فى أى مكان آخر. وفى نفس هذه الليلة إنسحب الطرواديون إلى داخل المدينة. وفى "الأوديسيا" يودع أوديسيوس كاليبسو الوداع الأخير، ولا نراهما معا بعد ذلك وينشغل أوديسيوس ببناء السفن التى ستعود به إلى وطنه. وهذا ما يقوله هوميروس، أما ما بين السطور فيقول شيئاً آخر وهو أن أوديسيوس مكث مع كاليبسو أربعة أيام كاملة بلياليها قبل أن يرحل عن أراضيها.

تعتبر "الإلياذة" و "الأوديسيا" - إذا قورنتا بالملاحم الأوروبية الحديثة مثل "الفردوس المفقود" لميلتون - ملحمتين ملهمتين بمعنى أنهما من الشعر الملحمى النابع مباشرة من أفعال بطولية بصورة تلقائية. ومثل هذا الشعر الملحمى كان موجوداً حتى قبل هوميروس كما سبق أن ألمحنا وكما يرد فى "الإلياذة" (الكتاب التاسع بيت ١٨٦ وما يليه)، حيث يذهب وفد آخى إلى أخيلليوس المعتكف فى محاولة لإسترضائه فيجدونه يعزف على قيثارته متغنيا بأمجاد الرجال أى منشدا شعرا ملحميا. وهدف مثل هذا الغناء الملحمى عملى ونفعى، لأنه يعطى تسجيلا شعريا وحيًا للبطولات، كما يتمتع كلا من المشاركين فى الغناء والمستمعين إليه. وهو شعر يصف عالما حقيقيا لا خياليا صرفا، ولو أن غلالة طقسية وسحرية من الساحرية قد تلف عملية الغناء الملحمى برمتها. ولكن هذا ما نلاحظه حتى فى ملحمة أوروبية حديثة مثل "أغنية رولان" *Chanson de Roland* التى تتغنى بأعمال بطولية خارقة، ومع ذلك يشعر المرء بأن هذه القصيدة تقوم على أساس وصف حادث فعلى.

هناك نوع آخر من الملاحم يختلف عن ملحمتى هوميروس، ملاحم تعالج أحداثا أسطورية تتفاعل فى ذهن الشاعر ومع خياله. وهذا ما حدث بالنسبة لأبولونيوس الرودسى وهو ينظم ملحمة "الأرجونوتيكا" (أى "رحلة السفينة أرجو"). إنه يتبع الخطوط العريضة للأسطورة كما وردت عند شعراء التراجيديا الإغريقية، ولكنه يخترع شخوصا وأحداثا جديدة يرويها بالطريقة التى تروق له. فشخصية ميديا مثلا فى الكتاب الثالث يرسمها أبولونيوس بوعى "سيكولوجى"

عميق كما أن لحظة الشك التي تتابها (بيت ٦٤٥ وما يليه) مقنعة لأقصى حد. بيد أننا نلاحظ أن مغامرات بحارة السفينة أرجو عند أبوللونيوس الرودسى فى نهر الدانوب والبو والرون من إختراع الشاعر نفسه، وتعكس سعة إطلاعـه واهتماماته الجغرافية وهى سمة مميزة لعصره أى العصر الهيلينستى.

ما يهمنا الآن هو أن ملحمة أبوللونيوس الرودسى قد نظمت فى سعة من الوقت وروجعت وصححت أكثر من مرة. وهى تخاطب جمهوراً قارئاً بصمت - أو حتى بصوت مسموع - على النقيض من ملاحم هوميروس الإنشادية أى التى تلقى على جمهور منصت. ومن ثم يمكن القول عن ملحمة أبوللونيوس إنها ملحمة أغلبها من صنع الخيال، أو على الأقل غير واقعى، وتخاطب الذهن أكثر مما تخاطب الوجدان. وهذا أمر ينطبق على ملحمة "الإنيادة" لفرجيليوس وسائر الملاحم الرومانية الأخرى و "الفردوس المفقود" ليلتون. فعالها جميعاً من صنع الشاعر، وهو شئ ينبغى ألا نتوقعه من هوميروس الشاعر أو المنشد الملهم. تدور ملاحم أبوللونيوس وفرجيليوس وميلتون وغيرهم فى الأغلب حول موضوعات تجريدية. ورب قائل يقول إن "غضبـة أخيلليوس" التى تقوم عليها "الإلياذة" - مثلاً - فكرة تجريدية أيضاً. وقد يكون هذا صحيحاً بيد أننا فى الملحمة نفسها لا نرى هذه الغضبـة إلا فى إطار وصف أحداث ووقائع، محسوسة وتشكل أساساً فى واقعها للإنشاد الملحمى. أما فى "الإنيادة" لفرجيليوس فالموضوع الرئيسى هو عظمة روما، وكذا فى "الفردوس المفقود" ليلتون فالهدف هو وصف سقوط الإنسان، بيد أن الملحمتين تضمـان الكثير من الحوادث والتفاصيل الإضافية التى قصد بها على وجه العموم تأكيد الموضوع الرئيسى، ولكنها فى مجملها لا ترتبط عضوياً بالحبكة الفنية للملحمة. مثال ذلك الاستعراض التنبؤى لتاريخ روما الذى يقدمه لنا أنخيسيس فى العالم السفلى بالكتاب السادس من "الإلياذة"^(٢١). لقد وضع

(٢١) أحمد عثمان: "الأدب اللاتينى ودوره الحضارى حتى نهاية العصر الذهبى"، (الطبعة الثانية، دار المعارف

فرجيليوس من البداية هدفا واضحا نصب عينيه ويسعى إليه بكل الطرق وبكل الوعى - أى تمجيد أو غسطنس - مما أفقد ملحمته دفء العفوية وطلاوة التلقائية المتدفقة. وأصبح بطله أينيّاس وعاء ممتلئاً من الفضائل الرومانية، وبذلك أخرج من نطاق البشرية. وشتان بين هذا البطل وأخيلليوس أو أوديسيوس الهوميريين !

صفوة القول إن هوميروس يمثل الشعر الملحمى الأصيل والقائم على تقنية الشعر الشفوى لا الأدب المكتوب. وهى تقنية تتجلى فى عدة جوانب أهمها جميعاً الحبكة الملحمية القائمة على وحدة الموضوع والجو النفسى العام مهما وقع من تكرار أو إستطراد. ونتيجة أخرى يمكن أن نستنبطها من دراستنا للتقنية الملحمية الهوميرية وهى أن التفكير الدرامى صفة مميزة للعقلية الإغريقية منذ البداية. وستأكد هذه النتيجة كلما مضينا قدماً فى صفحات هذا الكتاب الذى بين أيدينا. ونقطة أخيرة نود التنويه إليها قبل أن نترك الحديث عن وحدة الموضوع الملحمى عند هوميروس، ونعنى أن هذا الشاعر هو أول من فجر قضية جوهرية لا تزال تشغل كل المهتمين بالأدب والفنون إلى يومنا هذا، أى قضية التعامل مع التراث. فموضوع هوميروس ليس الماضى فقط بل الحاضر أيضاً، فهو يتعامل مع أساطير الأبطال القدامى ولكنه يصور حياة معاصريه. وبذلك ضرب المثل الذى حذا حذوه كل الأدباء والشعراء الإغريق من بعده. بل لعلنا لا نتجاوز الحقيقة إذا قلنا إن الآداب الحديثة كلها لازالت تتبع هذا النموذج الهوميرى وهى تتعامل مع التراث الموروث عن الماضى البعيد. إذ ما هى الفائدة المرجوة من إحياء التراث - أى تراث - إن لم يكن يهدف إلى خدمة الحاضر وتصوير أحواله وتبسيط الضوء على آماله وآلامه ؟

(ب) رسم الشخصيات:

فى الملاحم الهوميرية نجد الشاعر لا يتغنى فقط بأمجاد الرجال، بل بأفعال الآلهة أيضاً، فهذان عنصران متلازمان. تعمل كل من فئة الآلهة والرجال بالتعاون مع الأخرى، بل تعمل الواحدة منهما على كشف النقاب عن الخصائص الجوهرية للأخرى ومن زوايا مختلفة ومتعددة، بحيث تتضح لنا صورتاهما معاً على نحو متكامل فى النهاية. وهذا ما قد نعود إليه. ويهمنا الآن أن نشير إلى أن الظروف

الاجتماعية والسياسية المعاصرة لهوميروس، وكذا مبدأ الالتزام بالتراث إقتضيا منه ومن أى منشئ ملحمى أن يوجه جل إهتماماته للأمراء والملوك قبل غيرهم. ويطلق هوميروس عليهم صفة "شبيهو الآلهة" أو "أنصاف الآلهة" أو "أقران الآلهة". وهو بهذا يكرم جيل الأبطال القدامى ويبرهن لجمهوره المعاصر كيف أنه قد أجاد إختيار قائمة شخصياته. وليس بين هذه الشخصيات سوى عدد قليل من ذوى الأصل المتواضع. فحتى راعي خنازير أوديسيوس يومايوس الذى كان الفينيقيون قد إختطفوه منذ طفولته وبيع عبداً ثبت أنه نبيل بالمولد فى النهاية. كما أن ذوى الأصل الوضيع يقدمون بصورة فيها الكثير من السخرية. والمثال المشهور على ذلك هو ثيرسيتيس - وسبق أن ألمنا إليه - الذى حاول أن يسخر من ملوك وأمراء الأخيين فى المجلس، فظهر جلفاً وقبيحاً بحيث أن أحداً لم يلم أوديسيوس حين ضربه بعصاه التى تركت علامات واضحة على ظهره، فنال بذلك ما إستحقه من عقاب على وقاحته. وراعى المعيز فى بيت أوديسيوس ميلانثيوس يعمل فى "الأوديسيا" لصاح الخطاب، ويظهر وحشيته وإنتهازيته الرخيصة عندما يعامل أوديسيوس - العائد متنكراً فى هيئة شحاذ - بغلظة وكبرياء بل وإزدراء أيضاً. أما الخادmates فى نفس القصر فكان يضاجعن الخطاب، ومن ثم فقد قتلهن أوديسيوس بشنقهن وتعليقهن فى الجبال وكأنهن طيور الدج (السمنة) المذبوحة. للخدم إذن مكان فى العالم الهومرى، ولكنه محدد بمقدار ولائهم لسيدهم. فبخلاف النوع النذل سالف الذكر وضع هوميروس صورة مشرفة للخدم متمثلة فى يومايوس الذى أخلص لابن أوديسيوس أثناء غياب الأخير. فلما عاد سيده أظهر مزيداً من الولاء. وهناك الوصيفة العجوز الشمطاء يوريكليا التى وقفت بجوار بينيلوبي فى أحلك الظروف. وهى التى تعرفت على أوديسيوس فور وصوله وكتمت السر حتى لا يكشف أمره ويؤخذ على غرة.

عالم هوميروس إذن ملكى أكثر منه أرسقراطى. وهذا ما تطلبه التراث

الملحمى وتمشى مع القيم الموروثة من ناحية، والظروف المعاصرة للشاعر نفسه من

ناحية أخرى أى الاهتمام بالملوك والأمراء بالدرجة الأولى.

ولا يفوتنا التنويه إلى أن هذا التقليد الهومرى هو الذى إتبعته التراجيديات الإغريقية وجاء أرسطو وقننه. وصار قاعدة ملزمة للمؤلفين الدراميين. أى أن تكون البطولة المأساوية للملوك والأمراء دون غيرهم. وظل الأمر على ذلك حتى عصر النهضة.

ويعلو أبطال هوميروس مرتبة على الأجيال التالية لهم. أما الإختبار الرئيسى لرجولتهم والإبتلاء الحقيقى لبطولتهم فيقع فى ميدان الحرب والضرب، إذ فيه تظهر قدرات الرجال المادية والمعنوية بل والذهنية كذلك. ومن المرجح أن وصف هوميروس للمبارزات الفردية بين الأبطال المشهورين فى الأساطير كان موضع إستحسان وإعجاب من قبل المستمعين، أى الملوك والأمراء الخبيرين بفنون الطعان والنزال. فالشخصيات البارزة فى "الإلياذة" مثل أخيلليوس وهيكتور وأياس وباتروكلوس تمارس أقصى طاقاتها فى الحرب، وتتصف بالقوة والمهارة فى إستعمال السلاح، وتتسم بالسرعة الفائقة فى الجرى وفى إتخاذ القرارات الحاسمة، وتتميز بالحنكة فى رسم إستراتيجية المعارك. كما أن هذه الشخصيات تتمتع بقدرة هائلة على تحمل الأهوال والمصاعب. وعندما يقررون الهجوم فقراراتهم لا تقبل النقض وإقدامهم لا يقاوم. ومع أن "الأوديسيا" ليست ملحمة حربية "كالإلياذة" غير أن قتل أوديسيوس للخطاب فى بلاطه يجمع بين المغامرة والجرأة من جهة، والدهاء وبعد النظر من جهة أخرى.

يبد أن البطل الهومرى إلى جانب القدرة الحربية، يتمتع بصفات أخرى مثل الكرم، وحسن المعاشرة، والإخلاص. أما شهيته للتمتع بالحياة وملذاتها من طعام وشراب ونساء فهى توازى وتساوى حبه للحرب والنزال. الأنموذج الهومرى إذن للبطولة يسلط الأضواء على القوة الجسدية، دون أن يقلل من القيمة العقلية، والقوة الروحية. فهما اللتان تضيفان على الجسد شيئاً من النبل والجاذبية، وقدراً

من قوة النفاذ والقدرة على الإنجاز، بل وبث الهيبة فى النفوس وإتاحة الفرصة لممارسة النفوذ والسلطان.

ولقد أحاط هوميروس أبطاله بعالم جدير بهم، فكل أدواتهم من ذهب يلمع ببريق الملك، وحولمهم خدم من الجنسسين يرعون الخنازير وقطعان الماشية وقيمون الولائم الفخمة. ومع أن بعض أسلحتهم من البرنز إلا أنها مرصعة بالذهب أو الفضة. وفى الاجتماعات لا يظهر أبطال هوميروس الحكمة فقط بل الفصاحة أيضاً، وفيما بينهم ينطق حديثهم بالوقار والرزانة. يظهرن كرماء بالغاً للغرباء، ولا يتركونهم يرحلون وأيديهم فارغة بل مملوءة بالهدايا. قرابينهم للآلهة فخمة للغاية، إذ ينحرون العديد من الثيران والخنازير. ومما لا شك فيه أن الصورة الهوميرية للحياة البطولية كما أسلفنا ليست مستوحاة من الفترة المعاصرة للشاعر بقدر ما هى مستقاة من المؤلف الملحمى الموروث، الذى كان عليه أن يراعيه وهو يرسم صورة لحالة البشر المعاصرين له. ومن الملاحظ أن هوميروس مع حرصه على مراعاة المؤلف الملحمى نجح فى أن يطلعنا على أبطاله بوصفهم أشخاصاً أحياء يعملون ويتعرضون لمختلف التقلبات لا نماذج صماء متجمدة من الماضى. وبعبارة أخرى فإن هوميروس الذى حافظ على التراث لم يحبس أبطاله فى إطار هذا التراث، ولم يجمدهم ويقضى على حيويتهم بوضعهم فى قوالب ثابتة.

فى "الإلياذة" نجد هوميروس يضع فى مواجهة أخيلليوس بطل الأبطال الإغريقى بطلاً آخر هو هيكتور الطروادى، الذى لا يجسد فقط مجرد روح طروادة المدينة المحاصرة، بل يمثل أيضاً وجودها ذاته. وخلع عليه هوميروس بعض الصفات والمميزات الإنسانية المؤثرة، ولا سيما عندما يحاول تهدئة زوجته أو يداعب ابنه الصغير أو يعتنى بأمه العجوز أو يعامل هيلينى - سبب البلاء كله - بلين ولطف. هو الذى بحث الطرواديين على المقاومة الشرسة، ويقود هجومهم المضاد على السفن الآخية، ويؤنب باريس أخاه فى الوقت الملائم. يعلم هيكتور أنه لابد ملاق يوماً ما أخيلليوس الذى سيقتله بالطبع، فيستجمع قواه لهذا المصير ويصرعه

أخيلليوس بالفعل ومعه تسقط طروادة. وإذا كان أخيلليوس يجسد أنموذجاً للبطولة الفردية، فإن هيكتور يمثل تعديلاً في هذه الصورة لأنه أكثر ارتباطاً بالأسرة والمجتمع والوطن. وهذا التعديل يمثل مرحلة الانتقال من العصر الموكيني إلى العصر الإغريقي الكلاسيكي، وهي المرحلة التي عاشها هوميروس نفسه وعاصر تحولاتها أو على الأقل بوادرها. ففي العصر الموكيني كانت كل مدينة عبارة عن قلعة حربية لأن كل منزل وقصر احتوى على حصونه الخاصة. أما في القرن الثامن فأصبحت دولة المدينة (البوليس Polis) أكثر بروزاً من الكرامة الشخصية والسلامة الفردية. وصارت هذه الدولة المدينة الأولى بالرعاية والعناية والدفاع والحماية. وعن طريق التناقض الموجود بين أخيلليوس وهيكتور قدم لنا هوميروس - ربما دون قصد بل على نحو تلقائي - صورتين إحداهما تمثل الأنموذج الموكيني التقليدي الموروث في الشعر الملحمي المألوف (أى أخيلليوس)، والأخرى تمثل الصورة الجديدة أو على الأقل ما يبشر بها (أى هيكتور).

وبالمثل نجد هيليني في "الإلياذة" وبينيلوبي في "الأوديسيا" شخصيتين نسائيتين مأخوذتين من الموروث الملحمي. الأولى امرأة ذات جمال فوق الخيال تسببت في قيام الحرب الطروادية التي قضت على الحرث والنسل وعلى الزرع والضرع، وعلى صاحبة الجمال نفسها. أما الثانية فهي امرأة عانت طويلاً بسبب غياب زوجها. حيث يحاول الخطاب الطامعون ابتلاع ممتلكات زوجها ومملكته بل وابتلاعها هي نفسها. وقد كان من السهل على هوميروس بالنسبة لهيليني أن يفعل ما فعله شعراء التراجيديا فيما بعد، أى أن يصورها مصدراً لكل شرور الحرب الطروادية، أو بالأحرى أن يجعلها صورة مجسدة لفكرة الشر ذاتها. ولكن هوميروس يذهب إلى أقصى الطرف الآخر، فيوحى إلينا بأنه كان من المحال ألا تقوم الحرب بسبب امرأة مثل هيليني. فهي ذات فتنة مبهرة وتشبه إلى حد مدهل

الإلهات^(٢٢) الخالدات عندما تنظر إليها ("الإلياذة" الكتاب الثالث بيت ١٥٨). بل يبلغ هوميروس من المهارة والإبداع إلى حد أنه يجعلنا نحس بتعاطف شديد معها، ولا سيما عندما ترفض النوم مع باريس مختطفها ومغتصبها فترغمها أفروديتي ربة الجمال والحب والتناسل على ذلك. وعندما يموت هيكتور تبكيه هيليني كما بكته أمه وزوجته وأولاده، ونتذكر كيف كان كريما معها. وبعد عشر سنوات وعندما تعود هيليني لزوجها الأول مينيلائوس نجدها (في "الأوديسيا") وقد إنتابها إحساس عميق بأنها تسببت في الكثير من الأذى والأضرار. ومع ذلك فهي تهتم بشئون غيرها أكثر من إهتمامها بنفسها. وهكذا فإن شخصيات هوميروس ممثلة في هيليني يعكسون موقفهم وظروف معيشتهم ويقترّبون منا بمشاعرهم الإنسانية. وهم بذلك يبدوون أكثر جاذبية وسحراً مما كانوا عليه في المألوف الملحمي الذي ورثه هوميروس. ومع أن هذا الشاعر قد أنزلهم من عليائهم إلى الأرض، إلا أنه لم يفقدهم إمتيازهم الخاص وعظمتهم الملموسة فهم ليسوا أشراراً ولا ضعفاء ولا تافهين.

وكان بوسع هوميروس أيضاً أن يكتفى بتصوير بينيلوبي في "الأوديسيا"

(٢٢) يبدو أن اسم "هيليني" نفسه ليس إغريقيا صميماً - كما هو الحال بالنسبة للكثير من أسماء الآلهة والإلهات والأبطال في الأساطير الإغريقية - وهناك دلائل كثيرة على أن هيليني كانت في الأصل إلهة ترتبط عبادتها بفكرة الحضرة والخصوبة في الطبيعة. وعرفت هكذا في بلاد الإغريق فيما قبل الغزو الدوري. وتعد من الأمثلة القليلة في الأساطير الإغريقية على نزول قوة إلهية من مرتبة الألوهية إلى مرتبة البشر العادية أو على الأقل إلى مرتبة الأبطال. كانت هيليني في الأصل تعبد كإلهة حامية للأشجار وتحمل لقب "ربة الشجر" Dendritis. وقيل إن شجرة ما في إسبرطة كانت تسمى "شجرة هيليني" المقدسة. هذا وهناك رواية أسطورية أخرى تقول إن نهاية هيليني كانت عنيفة، إذ شنقت فوق شجرة تماماً كما حدث بالنسبة للخادومات الخائنات في قصر أوديسيوس. وربطت الأساطير كذلك هيليني بالطيور، فقيل إن زيوس أباهما كان قد تنكر في هيئة طائر البجع ليتصل بأماها ليدا. وقيل في رواية أخرى إن هيليني ولدت من بيضة. ولما كانت الحضارة المينوية في كريت مليئة بشخصيات إلهية على هيئة الطيور، فإن ذلك قد يشي بأن هيليني جاءت إلى بلاد الإغريق عبر كريت من بلاد الشرق وتراثه الأسطوري.

ضحية وفائها وإخلاصها، فهي بذلك كفيلة بأن تكسب عطفنا بسبب معاناتها. ولكنه أعطاها سمات أخرى تتجسد في حقيقة أنها كانت ليلاً تنقض غزل الشوب الذى وعدت بعد الإنتهاء منه أن تعطى إجابة للخطاب وتختار منهم زوجاً. فهي إذن امرأة تتمتع بقدر من الدهاء والحذر. وهذا ما يتضح حتى من ترددها فى قبول الدلائل التى يقدمها لها زوجها العائد فى سبيل أن تتعرف عليه. وهى امرأة شجاعة أيضاً، فرغم أنها تخشى قسوة الخطاب وسلوكهم البشع، فإنها تثق فى نفسها بل وبعث حضورها الرهبة لديهم. إنها إذن ليست مجرد ضحية أو فريسة ظروف معينة، كما هو الحال فى الموروث الملحمى. حقاً إنها تبكى كثيراً لسوء الحال ومع ذلك فليس لنا أن ننخدع أو نتوهم أنها ضعيفة مستسلمة.

أنظر إلى أوديسيوس "بالأوديسيا" يزحف من بطن البحر عارياً مسحوقاً ومنهوكاً، وينزل إلى شاطئ فاياكيا، فترعاه وتساعده بنت الملك الأميرة ناوسيكّا. هذه بالطبع صورة تقليدية لرجل مسن، بحار تحطمت سفينته وتستقبله بالأحضان أميرة صغيرة. ولكن هوميروس يعطى طابعه الخاص لهذه الصورة التقليدية. فناوسيكّا عنده بنت فى ميعه الصبا، وعلى وشك أن تدخل سن النضج الأنثوى. وعندما يواجهها شبح رجل عار يخرج من بين الأحراش ويبدو كالأسد المتهالك فإنها تتماسك فى رزاة ووقار بنت الملوك، وتعمل على أن تغسل له جراحه، وتغطى جسده بالملابس، وتصف له كيف يدخل قصر أبيها خلصة. إنها تتصرف تصرفاً رائعاً فيه الكثير من العفوية والتلقائية وكذا السلاسة والكياسة. وهو سلوك يعكس حسن التربية ونبالة الأصل الملكى. إنها أميرة نادرة وجديرة بأن تنقذ مثل هذا البطل النادر. ولكل الشخصيات الهومرية مثل هذه الجاذبية القائمة على الإنغماس فى موقف درامى، هو جزء من درامية المصير الإنسانى بصفة عامة. فمثل هذه المواقف يمكن أن نجدها فى مواجهة شخصيات مثل أندروماخى وهيكايبى وغيرهما من نساء هوميروس.

هذا الموقف الدرامى نجده فى "الأوديسيا". فمما لاشك فيه أننا جميعاً نكره

الخطاب، إنهم خائفون، متقاعدون فى الحرب، أوغاد طامعون فى الملك أثناء غياب الملك فى مهمة قومية مجيدة، ويخوض غمار حرب ضروس فى طروادة. إنهم إذن ليسوا من عالم الأبطال الهومرى، ولكنهم كالنباتات الطفيلية المرذولة والهشة. حقاً إنهم يتظاهرون باحترام بينيلوبى ويتوددون إليها، ولكنها مشاعر أنانية لأن كلا منهم يرغب فى الزواج منها، وفى يدها هى القرار الحاسم. علاوة على ذلك يسلكون سلوكاً إجرامياً، فيسددون ثروات أوديسيوس ويهينون ابنه، ويستتهنون بخدمه المخلصين، ويضاجعون خادmatesه. وبهذا كله يمهد هوميروس درامياً لمقتلهم جميعاً على يد أوديسيوس. ويزيد الشاعر على هذا التمهيد فيجعلهم يتآمرون على قتل تيليماخوس غيلة أثناء عودته من رحلة البحث عن أبيه، ولم ينجو من غدرهم إلا بتغيير طريق العودة. وهكذا هيأنا هوميروس للتمتع بمشهد قتل الخطاب عندما يصرعهم أوديسيوس واحداً بعد الآخر وهم منزوعو السلاح. وتعينه فى هذه المعركة السهلة الربة أثينة وتحوطه مشاعرنا بالتأييد والمؤازرة، لأن إنتصاره يجسد إنتصاراً لقيم الشرف والرجولة والبطولة وتطهيراً للفساد الذى إستشرى أثناء غياب البطل. وهذه نهاية درامية سعى إليها المؤلف الملحمى ومهد لها تمهيداً كافياً وواعياً.

وحتى فى علاجه للمخلوقات الخرافية المتوحشة يضيف عليها هوميروس لمسة إنسانية ساحرة. ومثال ذلك بوليفيموس الكيكلوبس. فهو وحش ضخم، عندما يرقد يبدو كصخرة هائلة وسط الجبال، ويستقبل الغرباء على نحو غريب وغير إغريقى. فهو يعتدى عليهم، إذ يمسك بهم فى قبضته الصخرية ويهشم رؤوسهم وكأنهم دوى صغيرة، ثم يأكلهم لحماً وعظماً. وبعد ذلك يستغرق فى نوم أشبه بحالة السكر، وبين الحين والحين يتقيأ شذرات من اللحم أو نقاط من الدم. وتلك هى الصورة التقليدية المألوفة والموروثة من العصور السحيقة. أما اللمسة الهومرية فتتمثل فى أنه بعد أن فقأ أوديسيوس عينه الوحيدة وصار بوليفيموس أعمى شرع يتحدث إلى ضيوفه، ويحكى له كيف أنه قد خدع على يد

"لا أحد" oudeis^(٢٣). ويعنى أوديسيوس الذى سلبه نور البصر، بل وإستطاع أن يتخلص منه ويهرب بالحيلة.

ويتبع هوميروس نفس الأسلوب فى معالجته لشخصيتى الساحرتين كيركى وكاليسو. فالأولى وإسمها يعنى "الصقر" أو "الباز" تحول الآدميين إلى حيوانات، أما الأخرى كاليسو وإسمها يعنى "التي تخفى" فهي تخفى بالفعل ضحاياها فى أحد الكهوف. ويحتفظ هوميروس بالصورة التقليدية الموروثة لكيركى، إذ حولت رفاق أوديسيوس إلى حيوانات هائلة لا تكترث بشئ. ولكن ما أن بسط أوديسيوس هيمنته عليها حتى أصبحت صديقته ومعينته المخلصة. ولقد أعطيت كاليسو دوراً غير متوقع. إنها إلهة تعيش بمفردها فوق جزيرة جميلة وفى نهاية العالم، وهناك تنقذ أوديسيوس عندما تتحطم سفنه ويغرق رفاقه. وهى تقع فى حبه وتعتنى به عناية مفرطة وفى رقة بالغة على أمل أن يمكث معها للأبد، وتحاول أن تمنحه الخلود. وعندما أتها أوامر الآلهة بأن تتركه تدعن للأمر فى وقار وهدوء، وتبذل أقصى ما فى وسعها لكى تساعد. وهى تفعل كل ذلك مع أن أوديسيوس يخبرها بأنه يفضل زوجته بينيلوبى عليها^(٢٤).

هكذا إستطاع هوميروس أن يحول هاتين الساحرتين الخرافيتين إلى مخلوقين بشريين، مع أنهما فى الأساطير الأقدم كانتا وحشيتين عنيفتين. وهكذا يجعل هوميروس ملحمته تتركز أكثر فأكثر حول الإنسان.

إنه يحاول التقليل من الخوف والرعب اللذين كانا يكتنفان هذه المخلوقات الخرافية إبان العصر الموكينى بل وحتى القرن السابع كما يتضح من بعض الآوانى

(٢٣) قارن أعلاه ص ١٨ حاشية ٤٧.

(٢٤) هنا يتذكر القارئ العربى قول أمير الشعراء أحمد شوقى:

وطنى لو شغلت بالخلد عنه نازعتنى إليه فى الخلد نفسى

وراجع مقالنا "بمضغون اللوتس وينسون الوطن" بمجلة القاهرة الأسبوعية العدد الخامس (٥ مارس

١٩٨٥) ص ٩.

الأثرية. وفي هذا الصدد نشير إلى أن الحصان الذى يكلم صاحبه موضوع مألوف فى الأساطير القديمة لدى كافة الشعوب بصفة عامة. وهذا ما فعله حصان أخيلليوس - كما سبق أن ألقينا - الذى تنبأ لصاحبه بنهايته. بيد أن اللمسة الهوميرية هى أنه جعل الربة هيرا هى التى تتدخل وتوحى للحصان بأن يفعل ذلك. وهذا نوع من التبرير أو التقريب لهذا الحيوان الخرافى الذى يتصرف كأنه واحد من البشر.

ومع أن هوميروس بسبب الموروث الملحمى المألوف يركز موضوعه فى حياة الملوك والأمراء كما أسلفنا، إلا أنه ينتهز كل فرصة لتقديم لوحات من حياة البسطاء. فعندما يصف درع أخيلليوس الذى صنعه له إله النار والحدادة والصناعة هيفايستوس يقدم لنا الرسوم المنقوشة عليه، فنجدها من مشاهد الحياة المعاصرة لهوميروس. ويقوم التصميم العام على مقارنة بين مدينة فى حالة حرب وأخرى فى حالة سلم. فى المدينة الأولى نرى كيف أن موجة من العنف قد طغت عليها بعد أن كانت مسالمة. كان الرعاة يسرقون قطعانهم دون علم منهم أو توقع بأن الأعداء يكمنون لهم فى وادى النهر لكى يسرقوا قطعانهم. ويهجم الأعداء ويقتلون الرعاة ويأخذون الأسلاب. ثم تندلع المعركة الرئيسية حين يتصدى جيش المدينة المعتدى عليها للمهاجمين. وقد يكون هذا المشهد من الأشياء التى تكررت فى حياة هوميروس على ساحل أيونيا. ومع أن آريس وأثينة يقودان المهاجمين إلا أن الذين يعانون من الحرب هم البسطاء من الناس، أى الرعاة الذين ألقى القبض عليهم بينما كانوا يعزفون على الناي ويتغنون بأغنياتهم الرعوية الساحرة فى وداعتها. أما داخل المدينة المتمتعة بالسلام فنجد مشهداً آخر. إنه موكب زفاف مرح وصاخب، ترتفع فى أنحائه أصدااء أغاني الزواج وصيحات المهرجين. تقف النساء على أبواب منازلهن يشاهدن الموكب. ويتشاجر رجالان فى السوق حول الدية المطلوبة لرجل مات، وهناك يقف الرجال المسنون فى إنتظار أن يتم التحكيم فيما بين المتشاجرين. وهناك مشاهد أخرى عن حرث الأرض وبذر البذور، والحصاد

وقطف الأعناب، وكذا الشيران وهى تشرب من النهر، والأسود التى تهاجم هذه الشيران، وقطعان الأغنام التى ترعى فى واد أخضر، وشاب يراقص فتاة على أرضية تذكرنا ببلاط قصر كنوسوس الذى بناه دايدالوس فى كريست لأريادنى. وهكذا بينما يصف هوميروس مشاهد الحرب والعنف، أو بالأحرى بينما يصف إحدى أدوات هذا العنف العسكرى أى درع أخيلليوس الموكينى^(٢٥)، يضع فوقها مشاهد مستمدة من الحياة اليومية المعاصرة له هو نفسه أى هوميروس. وهى مشاهد تصور حياة السلام والأمن والاستقرار.

وهكذا يعظم هوميروس الحياة البشرية لذاتها، حتى إن أخيلليوس بطل الأبطال الإغريق بعد موته يلتقى بأوديسيوس فى رحلته إلى العالم السفلى "بالأوديسيا" فيصرخ قائلاً "إنى لأوثر أن أكون على ظهر الأرض عاملاً أجيراً فى خدمة أحد من البشر الأحياء وأن أكون بلا ملكية، إنساناً معدماً على أن أكون ملكاً على أرواح الرجال الفانين هنا" ("الأوديسيا" الكتاب الحادى عشر، أبيات ٤٨٩-٤٩١). وقد يعنى هذا أن البطولة عند هوميروس هى المكافأة فى ذاتها للإنسان وينبغى السعى إليها بوصفها هدفاً وغاية. والتمن المدفوع لتحقيق البطولة باهظ للغاية. فزوجة هيكتور وأسرته لم يجنوا ثمار البطولة والأعجاد التى تنتظره، إنهم يعتمدون عليه كلية فى بقائهم ونجاتهم. تعرف أندروماخى زوجها أنه سيقتل لا محالة، كما يعرف هو ذلك. وكلاهما على يقين بأن هذا يعنى الشقاء لابنهما الصغير. ومع أن هوميروس قد أنهى "الإلياذة" قبل أسر طروادة وتدميرها إلا أن هذا المصير ماثل أمام أعيننا منذ البداية. وليت الأمر يقتصر على مدينة طروادة وأهلها فى دفع ثمن البطولة الباهظ. فمدينة طيبة مسقط رأس أندروماخى قد دمرها أخيلليوس من قبل، حيث قتل أباه وسبعة من أخوتها. وهكذا فإن أقصى غايات المجد الحربى يتم الوصول إليها على حساب سعادة الإنسان. يقول

(٢٥) R.R. Hardie, "Imago Mundi: Cosmological and Ideological Aspects of the Shield of Achilles" JHS 105 (1985) pp. 11-31.

أخيلليوس نفسه لبرياموس إنه يوجد على أعتاب الأوليمبوس إبريقان أحدهما مملوء بالمصائر السيئة والآخر بالمصائر الخيرة، وكلاهما من عطايا زيوس. وهذا يعنى أن حياة الإنسان مزيج من هذين الصنفين. فالحرب التى تجلب المجد تجر معها أيضاً الموت والخراب للأطراف المتناحرة. ففى النهاية سيموت أخيلليوس قاتل هيكتور. وهكذا كانت مشيئة الآلهة، ولا يوجه هوميروس اللوم أو التشريب لهؤلاء الآلهة الذين هياؤا للإنسان فرصة تحقيق أسمى مراتب المجد والبطولة، وما عليه إلا أن يسدد ثمن ذلك كاملاً غير منقوص. وقد يكون الثمن هو الحياة نفسها، وإنه لثمن باهظ حقاً. والجدير بالذكر أن هذه الرؤية المأساوية للبطولة هى إحدى الأفكار الرئيسية التى تقوم عليها التراجيديات الإغريقية كما سنرى فى الباب الثالث من هذا الكتاب^(٢٦).

أما عن مشاعر الصداقة والحب فى قلوب أبطال هوميروس، فيمكن أن نأخذ عنها فكرة بالنظر إلى علاقة أخيلليوس بباتروكلوس. فحب الأول لصديقه هذا يقوم على أساس اندماج كامل فى الطموحات والأهداف، كل منهما يفهم الآخر ويحس بالراحة التامة فى حضوره. ومثل هذه الصداقة تتطلب التضحية، ولقد ضحى باتروكلوس بنفسه لإنقاذ شرف أخيلليوس وكرامته التى تلطخت بسبب رفض أخيلليوس مواصلة الحرب. شعر باتروكلوس بأن لابد من ملء الفراغ الناجم عن انسحاب أخيلليوس وغيبابه عن معركة الشرف والمجد. ونجد مقابلاً لهذه الصداقة فى الطرف الآخر أى داخل مدينة طروادة المحاصرة نفسها بين جلاوكوس وساربيدون. وعندما جرح الأخير جرحاً مميتاً دعى صديقه جلاوكوس أن يلم شمل قواته المبعثرة ويعتنى بها، وقال له إنه إن لم يفعل ذلك سيحقيق به العار. الصداقة إذن لها واجباتها وينبغى عدم التقصير فى أدائها، بل إن الصديق الحق يقوم بهذه الواجبات عن طيب خاطر وبسرور، وإلا لما استحق أن يكون رجلاً أو بطلاً.

Ahmed Etman, "The Conception of Heroism in Greek Literature" Classical Papers III (1994), pp. 35-50. (٢٦)

وإذا كان حب الصداقة ضروريا لتدعيم فكرة البطولة، فإن الحب العاطفي مدمر بالنسبة لها. ومع أن هوميروس لا يلوم هيلينى علانية، إلا أنه جعلها تنذب حظها لأنها سبب كل تلك المصائب. ولا نحس بأية بادرة للتعاطف من جانب هوميروس إزاء باريس الذى يوبخه هيكتور لتقاعسه، فهو لا يلعب دورا مشرفا فى الحرب التى قامت بسبب تصرفه الأخرق. أما حب كليتمنسرا الأثم لابن عم زوجها أيجيسثوس أثناء غياب زوجها أجاممنون، ذلك الحب الجامح الذى دفعها فى النهاية لقتل الأخير بعد عودته من طروادة منتصرا، فلا يلقى من هوميروس سوى الإدانة السافرة والمباشرة. يدين هوميروس الزنا ويسمو بالحب العائلى إلى أسنى درجات التمجيد. فهكتور وأندروماخى زوجان يهيم كل منهما بحب الآخر، حتى إنها تقول له "أنت ياهيكتور بالنسبة لى أبى وأمى الجميلة، أنت أيضاً أخى وزوجى القوى" ("الإلياذة" الكتاب السادس أبيات ٤٢٩-٤٣٠). فيرد عليها هيكتور بأنه لا طروادة - التى يضحي بحياته من أجلها - ولا أبوه وأمه يرتفعون إلى مستوى الأهمية التى تمثلها هى بالنسبة له. وحب بينلوبى لأوديسيوس التى إنتظرتة عشرين عاما لا يحتاج إلى تعليق أو تفسير. ونكتفى بالإشارة فقط إلى أن أوديسيوس نفسه فضلها على الإلهة كاليبسو التى عرضت عليه البقاء إلى الأبد معها على أن تمنحه الخلود. وعندما إلتأم الشمل وعاد أوديسيوس إلى زوجته عاد النظام والأمان إلى جزيرة إيثاكي كلها. وعندما نزل أوديسيوس إلى العالم السفلى والتقى أمه هناك سألها كيف ماتت فقالت إنه لم تهاجمها إلهة السماء حادة البصر بسهامها، ولا الحمى أصابتها لتمتص الحياة من جسدها كما تفعل بسائر الناس، ولكنها "اللهفة عليك والحنين إليك يا أوديسيوس النبيل" ("الأوديسيا" الكتاب الحادى عشر البيت ١٩٨-٢٠٣).

هكذا كان هوميروس فى إحساسه العميق بمشاعر البشر ساميا لا يرتفع إلى مستواه سوى شكسبير. حتى إنه جعل برياموس ملك طروادة المبجل يقبل أيدى أخيلليوس التى قتلت العديد من أبنائه ! ويزوب القلب بمشاهدة ابن هيكتور

الصغير أستياناكس يجرى للخلف فى فزع، وتنهمر من عينيه الدموع عندما يرى أباه بخوذته الجنحة، فيضحك هيكتور ويضطر إلى خلعها. فأبطال هوميروس يبدوون فى لحظات القرارات الحاسمة وأوقات الشدة وكأنهم يمتلكون قلوبا قدت من حديد، أو كأنهم يتمتعون بقوة تفوق قوة البشر العادية. إلا أنهم من جانب آخر يتعرضون للخضوع فى رقة وضعف لأدق المشاعر الإنسانية وأكثرها رفاهية. ولعل هذا ما يميزهم عن سائر الأبطال فى كافة الآداب.

يتميز أبطال هوميروس بحدة الانفعال حبا أو كراهية، عطفًا وحنانًا، أو غضبًا وانتقامًا. ولا ننسى أن الموضوع الرئيسى فى ملحمة "الإلياذة" - وكما يقرر الشاعر نفسه فى البيت الأول - هو "غضبة أخيلليوس". وإن دل ذلك على شئ فإنما يدل على أن حدة الانفعال هى السمة الرئيسة للفعل البطولى الملحمى. ولقد ورث المسرح التراجيدى ذلك عن هوميروس، ونضرب المثل من مسرحيات أيسخولوس ببروميثيوس ومن مسرحيات سوفوكليس بأياس وكذا أوديب فى "أوديب فى كولونوس"، ومن مسرحيات يوريبيديس بهرقل مجنونًا وميديا. فى هذه الشخصيات التراجيدية - وغيرها الكثير - نجد الانفعالات قد بلغت مداها لدينا أو عنفا. أو حتى الإثنين معا فى "أوديب فى كولونوس" بصفة خاصة، حيث يثور البطل ثورة عارمة لا هوادة فيها على أهالى طيبة وفى مقدمتهم ابنه، ولكنه يذوب حنانًا وحبا لابنته أنتيجونى. وهذا ما قد نعود إليه فى الباب الثالث.

وهكذا يثبت هوميروس مرة أخرى أنه كان رائدا مؤسسًا فى مجال رسم الشخصيات البطولية، كما كان بالنسبة للحبكة الفنية ووحدة الحدث والموضوع الملحميين.

وليس أبطال هوميروس فى الواقع بشرا عاديين تماما، كما إنهم ليسوا من الآلهة، ولكنهم يتحركون فى المنطقة الوسطى الواقعة بين عالم البشر والألوهية. وهم يميلون إلى هذا الجانب حينًا، ويتعدون عنه إلى الجانب الثانى أحيانا أخرى،

ولا يفقدون صلتهم تماما بهذا الجانب أو ذاك قط. ولكن ما هى طبيعة العلاقة بين هذين العالمين عند هوميروس؟

(ج) ناسوتية الآلهة والوهية البشر

فى إحدى فقرات "الإلياذة" (الكتاب الثانى بيت ٤٨٤-٤٩٢) يقول هوميروس:

"أخبرنى ياربات الفنون، يا من تنزلن منازل الأوليمبوس ! فأنتن إلهات موجودات هناك، بكل شئ عليمات. أما نحن (البشر) فنسمع عن هذا المجد ولا نعرف عنه شيئا. أخبرنى من هم قادة الإغريق ومن هم سادتهم، فلن أستطيع أنا أن أنقل عددهم، ولا أن أسمى أسماءهم حتى ولو كانت لى عشرة السنة وعشرة أفواه وصوت لا ينقطع وقلب نحاسى، إن لم تذكرنى أنتن ربات الفنون الأولمبيات بنات زيوس ذى الدرع (أيجيس) بمن أتوا إلى طروادة".

وبغض النظر عن أن هذه المقطوعة تؤكد أن هوميروس يرى الشعر إلهاما خالصا^(٢٧) من عند ربات الفنون فإننا نجد فيها أيضاً تفرقة ملموسة بين طبيعة البشر وطبيعة الآلهة. فمن المعروف أن هوميروس قد أنزل الآلهة من قمة الأوليمبوس - أى السماء عند الإغريق - إلى الأرض لكى يشاركوا الناس حياتهم اليومية. ولذا نجدهم فى "الإلياذة" و "الأوديسيا" يقعون فى نفس الأخطاء التى يقع فيها البشر، وينزلون إلى نفس المزالق وتستهوهم نفس الشهوات، يتعاركون ويتناحرون تماما كما يفعل البشر العاديون. ويكاد المرء لا يحس بأية فروق بين البشر والآلهة عند

(٢٧) لم يكن هوميروس ناقدا أى لم يكتب دراسات نقدية نظيرية فى الفن والشعر، وما كان له أن يفعل ذلك . وهو المبدع الأول. بيد أننا يمكن أن نستنبط بعض المعلومات عن موقفه النقدى من تحليل أشعاره، ويمكن التعرف على رأيه فيما يتعلق بطبيعة الشعر ووظيفته. راجع أحمد عثمان "أغاني نقدية من هوميروس حول طبيعة الشعر ووظيفته" مجلة "الثقافة" القاهرية عدد ٣٨ (نوفمبر ١٩٧٦) ص ٦٢-٦٦.

هوميروس. ولكن الحقيقة غير ذلك. فالمقطوعة المترجمة على سبيل المثال تظهر الآلهة عليمين بأشياء كثيرة لا قبل للبشر بها. فهم وإن لم يكونوا بكل شئ عليمين إلا أنهم دون شك فوق مستوى البشر محدودى المعرفة إلى أقصى حد بطبعهم. ويتمتع آلهة هوميروس بقدرات لا يحلم بها البشر، فهم وإن لم يكونوا على كل شئ قد يرين يقومون على أية حال بأعمال خارقة، ومعجزات يصعب على البشر مجرد تصورهما. ولكن الفارق الرئيسى والفاصل الأساسى بين الآلهة والبشر عند هوميروس هو أن الفريق الأول يتمتع بالخلود الأبدى، وهو أمر لا يسمح للبشر بأن يطمعوا فيه، أو يتطلعوا إليه اللهم إلا إذا دفعوا الثمن مقدما. وهو ثمن باهظ من الجهد المبذول والمعاناة القاسية وقد يصل إلى الموت. وقليلون من البشر هم القادرون على دفع مثل هذا الثمن الغالى، وهم الذين يتفوقون على سائر الناس، ويتخطون حدود الطبيعة الإنسانية بقدراتهم البطولية ومواهبهم شبه الإلهية.

وهذا التصور للعلاقة بين البشر والآلهة ورثه شعراء الإغريق عن هوميروس ويعمد مدخلا مقبولا لفهم التراجيديا الإغريقية على سبيل المثال^(٢٨).

بالطبع كانت قصص الآلهة أقدم من قصص البشر فى العصور السحيقة قبل هوميروس. وقضى المؤلف الملحمى أن يلعب الآلهة دورا بارزا فى الفعل البطولى كآثر لهذه الأسبقية. والآلهة عند الإغريق بصفة عامة أنثروبومورفيون أوناسوتيون وهذا ما نعيه بمصطلح الأنثروبومورفية anthropomorphism أى أن يكون للآلهة شكل وطبيعة البشر^(٢٩). بيد أن الشيخوخة لاتدرك الآلهة وكذا الموت، ويتمتعون بقدرات وقوى تفوق بكثير طاقة البشر. وعندما يومئ زيوس عند هوميروس يهتز الأوليمبوس. وعندما يقدم بوسيدون إله البحر من ساموطراقيا إلى أيجاي تميد الجبال والغابات من تحته، كما أنه يقطع هذه الرحلة الطويلة فى

(٢٨) قارن حاشية رقم ٢٦.

(٢٩) M.P. Nilsson, A History of Greek Religion. Translated by F.J. Fielden. (New York 1964), pp. 144-146.

خطوات ثلاث ليس إلا. وعندما يصيح هو أو آريس إله الحرب فإن صيحة كل منهما تعادل صيحات تسعة أو عشرة آلاف رجل: للآلهة إذن قوة تكاد أن تكون بلا حدود. ولأنهم يعيشون للأبد فإنهم يقضون معظم وقتهم على نحو يمكن أن يقضى البشر به حياتهم لو تخلصوا من خطر الموت، أى فى إطمئنان وإستجمام وتمتع بوقت الفراغ إلى أقصى حد. تبدو الصورة الهومرية لآلهة الأوليمبوس وكأنها أسرة سعيدة ومتحابة، ولكن حياتها لا تخلو من الشقاق مما يجعل مهمة زيوس بوصفه رب الأسرة أو كبير العائلة صعبة. فهو عندما يمنعهم من التورط فى معارك طروادة تخدعه هيرا زوجته نفسها وتجذبه إلى فراشها بعد أن تزين نفسها بأحلى زينة. وتنطلى عليه الخيلة ويذهب زيوس معها مشدودا بسحر جمالها. وبذلك تفلح الربة فى أن تنسى زوجها رب الأرباب أمر الحرب الطروادية لتنفذ خططها الخاصة بها والمعادية للطرواديين !

ليس الآلهة عند هوميروس عليمين بكل شئ، حتى إنهم أحيانا يجهلون أحدث الأنباء الواردة من ميدان القتال بطروادة. فأريس إله الحرب نفسه قد لفته سحابة ذهبية فوق الأوليمبوس، ولم يعلم بأن ابنه أسكالفوس قد قتل. هذه إذن نقطة إلتقاء بين البشر والآلهة. ويصل الأمر أحيانا إلى حد ظهور الآلهة بمظهر كوميدى للغاية. ونضرب على ذلك مثلا بالموقف الذى تغنى به المنشد فيميوس فى بلاط الكينوروس، أى كيف أن آريس ضاجع أفروديتى خلسة. فضبطهما زوجها هيفايستوس متلبسين، فألقى عليهما شباكا شفافة غير مرئية، ودعا كل الآلهة لكى يشاهدوهما ويسخروا منهما !! وهناك لمسة كوميدية أخرى فى مشهد هيرا وهى تجذب زيوس من ميدان الحرب إلى فراشها كما سبق أن ألقينا. فرب الأرباب الذى يمثل لرغبة هيرا وقد غلبته جاذبيتها يعدد لها بلا وعى إنتصاراته فى ميدان الحب، ويقول لها دون تحفظ إنها - أى زوجته - تتفوق جمالا على كل عشيقاته !

وتعتبر مثل هذه المشاهد بمثابة "التزويج الكوميدى" فى خضم الأحداث الملحمية الجادة. ولا ينم هذا العنصر الكوميدى عن أى نوع من التشكك أو عدم

الإيمان بالآلهة، بل على النقيض من ذلك يؤكد ويدعم ذلك الإيمان نفسه. فالآلهة كالبحر، ولما كانوا يتمتعون بالأمان التام أمكنهم - كما قد يفعل البشر لو أنهم وضعوا في مكانهم - أن يقضوا معظم أوقاتهم في اللائم ومتع الحب والضحك. هذه أمور يتمنى كل إنسان أن يتمرغ فيها، ولكنه لا يستطيع بسبب كثرة وثقل المسئوليات الملقاة على عاتقه، ولأنه محكوم عليه بالموت في النهاية. وإذا كان الآلهة يسخرون من بعضهم البعض، فلا بأس من أن يتعرضوا لسخرية البشر أيضاً. وهى سخرية لا تصدر إلا عن شعور بالإرتياح والمتعة في متابعة أعمال الآلهة. وعلى أية حال فإن هذا العنصر ورثه شعراء المسرح الإغريقي عن هوميروس فديونيسيوس على سبيل المثال مثار سخرية في كوميديّة أريستوفانيس الشهيرة "الضفادع". وكان هذا الموضوع مثار جدل بين الفلاسفة والعقلانيين من المفكرين والكتاب.

أما عن موقف الآلهة من طرفي النزاع في الحرب الطروادية، فإن كل واحد منهم إتبع هواه وأغراضه الشخصية بل ومزاجه الخاص. فأثينة وهيرا كانتا بالطبع تكرهان طروادة والطرواديين بسبب حكم باريس في مسابقة الجمال لصالح أفروديتي ضدّهما. والأخيرة تعضد الجانب الطروادى بكل قواها مناصرة لباريس ووفاء بوعودها له. وهكذا تتصرف هؤلاء الربّات وكأنهن نساء من البشر، فالتضررتان من حكم باريس تصرّان على الإنتقام لكبريائهما المجروحة، وهو ما يتمشى مع أفكار عالم البطولة إبان العصر الموكينى. وبالمثل نجد أرتيمس تقتل أبناء نيوبى لأنها تفاخرت وتباهت عليها بجمال أبنائها. ويعاقب بوسيدون أوديسيوس شر عقاب لأن الأخير فقأ عين بوليفيموس (الكيكلوبس) الوحيدة. وفي المقابل يفوز بالكثير من تحبه الآلهة، فيلقى العون والتأييد بلا حساب. بل إن الآلهة والإلهات تعطف على من يجزل لهم العطاء أى من يتوسع في تقديم القرابين. ولذلك عندما أراد الكاهن الطاعن في السن خريسيّس أن يسترد ابنته من أجاممنون تضرع لأبوللون. وذكره بالروابط القديمة والمتينة التى جمعت بينهما. فنزل أبوللون كالليل ونشر الوباء بين صفوف الآخيين. لقد اعتبر أبوللون أن الإهانة الموجهة إلى

عرافه وكاهنه بمثابة إهانة موجهة إليه هو شخصياً فتبنى قضيته بنفسه. وهذا يعنى أن الآلهة مثل البشر تتحرك لأسباب شخصية بحتة، أى عندما تتعرض كرامة الواحد منهم لأية بادرة من بؤادر التعدى أو الإهانة. وتقف الربة أثينة معينة مخلصاً لأوديسيوس، وهو يصارحها القول ويكشف لها عن مكنونات النفس كما تفعل هى بالضبط. ومثل هذه الصداقة الحميمة تفرض دائماً نوعاً من الالتزام على الطرفين. فعندما يكون أوديسيوس فى مأزق تتصرف أثينة من منطلق أعلى المستويات فى مفهوم الصداقة، أى تبذل أقصى ما فى وسعها لتنقذه من المأزق.

ولم يكن النموذج الإلهى المثالى عائفاً أمام البشر، بل كان حافزاً لهم. فلقد سمح الآلهة للبشر بأن يطمحوا إلى زيادة قواهم وأمجادهم فى حدود معقولة، أى بحيث لا يتعدون حدود الكيان الإنسانى أو يجاوزونه إلى عالم الآلهة نفسه. فالآلهة خالدون والبشر فانون. وذلك وحده سبب كافى وكفى بأن يقنع البشر أن يبذلوا كل ما يستطيعون فى سبيل المجد والعظمة المحدودين بحدود حياة بشرية قصيرة للغاية. ليس للإنسان أن يطمع فى أن يكون إلهاً أو حتى شبيهاً بالآلهة. ولقد حاولت كاليبسو أن تمنح الخلود لأوديسيوس بأن تطعمه من طعام الآلهة الأمبروسيا وتسقيه من شرابهم النكتار، ولكنه لم يشعر بالراحة وفضل العودة لزوجته ووطنه. على البشر أن يحذروا نسيان أو تخطى حدود بشريتهم، فليذكروا دوماً أنهم فانون ومحدودو القدرة. وهذا ما كان يشعر به أخيليلوس نفسه ("الإلياذة" الكتاب الواحد والعشرون أبيات ١٠١-١٠٧). ولا نعنى محدودية الإنسان أنه لا يساوى شيئاً سوى العدم أمام الآلهة. إنه يستطيع أن يكسب أكبر قدر ممكن من الإنجازات والإنجازات فى حياة قصيرة للغاية. وفى أثناء ذلك قد يخاطر بحياته نفسها عن طيب خاطر. وهذا يعنى تطلعه إلى شئ ما فيما وراء الحياة التى يحياها، أى إلى نموذج أعلى للرجولة ومثال أفضل للبطولة. وهو نموذج أو مثال لا وجود له فى العالم الإلهى المثالى بطبعه.

كانت حدود المجتمع الإنسانى الهومرى ضعيفة يمكن إختراقها. بيد أن

"القوانين غير المكتوبة" التي تحدد العلاقات الاجتماعية كانت قوية للغاية. وبالطبع كانت الأهواء تدفع بعض الناس لإهمال هذه القوانين. ولكن مثل هذا الإهمال كان يعد تعدياً أو تخطياً للحدود *hybris, atasthalie* يعرض صاحبه لعقاب الآلهة الذين يفرضون ويحمون قدسية هذه القوانين غير المكتوبة. وكان هذا العقاب الإلهي *nemesis* رادعاً، قوياً ومخيفاً. وكان الخضوع لما تقضى به هذه القوانين غير المكتوبة، أو ما يمكن تسميته العرف الأخلاقي يسمى "الحياء" *aidos*. وهو نفس الشيء الذى يدفع حتى الجبان على الإقدام فى ميدان الحرب خوفاً من العار الذى سيلحق به.

وفى عالم هوميروس لم تكن الفوارق بين طبقة عامة الشعب والنبلاء أقل وضوحاً من الفوارق بين طبقة النبلاء والآلهة. وإن كان التمييز بين الطبقتين الأسفل أكثر حدة. ولكن كان بعض أفراد هاتين الطبقتين - أى العامة والنبلاء - يتطلعون إلى كسر حدود طبقتهم وصولاً إلى المرتبة الأعلى. ومطمع طبقة النبلاء أوضح من أن نشير إليه. إذ كان الأمراء والأميرات يقربون فى الشعر الملحمى دوماً على نحو سافر بالآلهة والإلهات. فإيدومينيوس بن شعبه من الكريتيين كإله، أما أهل ليكيا فينظرون إلى ساربيدون وجلاوكوس على أنهما إلهان. وكثيرون هم الأمراء الذين جاءوا من نسل إلهى عن طريق الأم أو الأب، أو الذين تلقوا تربية إلهية. وبين هؤلاء كان كل الأمراء فى فايكيا. بيد أن القوانين غير المكتوبة تعمل على الحفاظ على الفوارق والحدود بين الطبقات الثلاث: عامة الناس والنبلاء والآلهة. وتجزم أو تحرم تخطى الحدود *hybris* وتضع له العقاب *nemesis* الواجب. كان أفراد طبقة النبلاء متعطشين للشهرة والمجد وتأكيد الذات وتخطى الحدود للوصول إلى مرتبة الألوهية^(٣٠) وعندما لا يوفقون فى ذلك يردون فشلهم إلى "حسد الآلهة" مستخدمين فعلين بمعنى

(٣٠) عن فكرة التأليه فى الفكر الإغريقى الرومانى بصفة عامة وعند سوفوكليس وسينيكا بصفة خاصة انظر:

J. Griffin, *Homer on life and Death*, Oxford 1980.

J. Bremmer, *The Early Greek Concept of the Soul*. Princeton University Press 1983.

Ahmed Etman, *the Problem of Heracles' Apotheosis in the "Trachiniae" of Sophocles and "Hercules Oetaeus" of Seneca. A Comparative study of the Tragic and Stoic Meaning of the Myth* (Athens 1974). *passim*.

"أحسد" أو "أستكبر" agamai, megairo. ويعنون بذلك القول أن الآلهة تستكبر على الإنسان الوصول إلى مثل هذا المجد^(٣١). وكاليسو نفسها قالت إن الآلهة لا تنظر بعين الرضا إلى أية ربة تنزل إلى مستوى معاشرة إنسان فإن كما فعلت هي مع أوديسيوس. وتقول بينيلوبي إن حسد الآلهة هو الذى حال بينها وبين أن تعيش مع زوجها أوديسيوس حياة زوجية مستقرة. وهكذا جعلت الأنثروبومورفية الإغريقية آلهتهم يشبهون البشر ويخضعون مثلهم للأحكام الأخلاقية الإنسانية^(٣٢).

ليس آلهة هوميروس إذن قادرين على كل شئ، ولا عليمين بكل شئ، ولا موجودين فى كل مكان. ذلك أن الديانة الإغريقية منذ بداية عهدها ليست ديانة وحدانية، بل هى ديانة وثنية تؤمن بتعدد الآلهة وتخص كل واحد منهم بمجال معين، وإن كانوا جميعاً يخضعون لإله واحد هو كبيرهم زيوس. ولقد وضع الخيال الإغريقى الحصب الآلهة والإلهات فى أماكن محددة، قيل إنها هى التى كثر ترددهم عليها أو هى أماكن عبادتهم. وكان بوسع الناس أن يستدعوا هؤلاء الآلهة بالصلوات والدعوات والقرايين، فيرونهم قادمين سواء فى هيئتهم الإنسيابية المرئية كطيور وذلك كما يظهر فى الرسوم الموكينية، أو يتخيلونهم حاضرين عند تقديم القرايين. وفى هذه الحالة لابد وأن تقع بعض العلامات الخارقة والدالة على وجود الآلهة، كأن يتطاير الشرر إلى أجواز الفضاء من نار القرايين، أو "تومئ نخلة عندما يقوم أبوللون المولود فى جزيرة ديلوس" كما يرد فى نشيد لكاليماخوس. وعندما تتلبد السماء بالغيوم المتجمعة حول الجبل، أو تدوى الرعود فإن هذا قد يعد نذيراً بقدوم زيوس. وجبل زيوس أى الأوليمبوس هو السماء. ومن ثم كان الناس يتضرعون إليه ووجوههم شطر السماء. بيد أنه بالإضافة إلى الأوليمبوس كان

(٣١) عن فكرة الحسد عند الإغريق راجع:

بيتر والكوت (ترجمة د. منيرة كروان): الحسد والإغريق. ودراسة فى السلوك الإنسانى، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة ٣٩ (١٩٩٨).

(٣٢) Cf. W.K.C. Guthrie, The Greeks and their Gods, (London 1962) pp. 117-128.

لبعض الآلهة أماكنهم الخاصة والمفضلة. فزيوس يحكم من جبل إيدا، ويعيش بوسيدون في أعماق البحار حيث تقبع قصوره في أيجاي Aigai. ويعيش أبوللون في ليكيا أو في معابد خريسي وكيلا وتينيدوس وهكذا^(٣٣).

وبالقطع لم يشاهد أى إنسان حى الآلهة، وإن كان هوميروس قد جعل الآلهة تتصل على نحو شخصى وتتعايش دوما مع المفضلين من الشعوب الأسطورية أمثال الأثيوبيين والفاياكيين. وأظهر هذا الإله أو ذاك نفسه أحيانا لبعض الأبطال المحبوبين من الإغريق على أساس أنه إمتياز خاص واستثنائى، ودون أن يتنكروا فى هيئة مخالفة لطبيعتهم العادية. لقد تغلب التفكير العقلانى على صعوبة التوفيق بين الاعتقاد فى التدخل الإلهى المباشر والدائم والمحسوس فى شئون البشر دون أن يراهم أحد بالقول إنهم يتخذون هيئة الإنسان. ولقد استغل هوميروس هذه الحيلة وكان "الغريب" القادم من بعيد موضع إهتمام خاص، على أساس أنه من المحتمل أن يكون إلهام متكرراً. وهكذا بينما إستجاب التفكير العقلانى لإغراء تقديم التدخل الإلهى المرئى أو المحسوس للرجل العادى على أنه شئ قابل للتصديق، فإن الأنثروبومورفية المميزة للأساطير الإغريقية قد زودت الآلهة بالقدرة على إتخاذ الهيئة البشرية وبذلك أوجدت حلاً أكثر منطقية. إذ أصبح من السهل والمعتاد بالنسبة للآلهة أن يتدخلوا فى شئون البشر، بل وأن يعايشوهم فترات طويلة متكررين ودون أن يكشف أمرهم. وصارت هذه هى الطريقة العادية والطبيعية لتدخل الآلهة، ولو أن زيوس كان يوجه معركة طروادة من بعيد وعن طريق إرادته الإلهية والرسائل التى يبعث بها هنا وهناك. ولم يتدخل شخصياً إلا عندما ألقى بصاعقه أمام خيول ديوميديس. بيد أن أبوللون لطم باتروكلوس بيده القوية فسقطت عذة البطل الحربية من فوق جسده. ولقد صارت الربة أثينة فى "الأوديسيا" روحاً مألوفة لكثرة ظهورها وتدخلها فى الوقت الملائم.

ويتحدث هوميروس أحيانا عن الآلهة بصورة عامة دون تخصيص بالإسم لهذا الإله أو ذاك. ويستخدم ألفاظاً بمعنى "قوة إلهية ما" daimon أو "الآلهة" theoi أو "إله ما" theos tis أو "زيوس"، وهو رب الأرباب الذى تحتوى سلطته وقوته جميع القوى الإلهية. المهم أنه فى كل لحظة من لحظات الحياة البشرية يشير هوميروس إلى وجود إلهى بصورة أو بأخرى. فالآلهة هم الذين يمنحون القوى الجسدية والمزايا العقلية للناس المميزين تماماً كما يهبون المهارة والثروة. فعين كالخاس العراف بقدرتها على التنبؤ مثل قدرة سكاماندريوس على الصيد ومهارة فيريكولوس فى بناء السفن، كل تلك وغيرها من هبات الآلهة للبشر. فالآلهة هم الذين يقدرون مصائر الناس، وهم الذين يقررون سقوط طروادة، ونهاية المعركة بين هيكتور وأخيلليوس. وهم الذين يرفعون هذا الإنسان إلى قمة الإزدهار، ويهبطون بذلك الآخر إلى هاوية الفشل. وهم قبل كل شئ يحددون أعمار الناس ويعينون يوم مماتهم. إنهم صفوة القول يشكلون ما يشبه حكومة تدير شئون حياة البشر. إنهم بالنسبة للناس غاية فى القوة والعظمة والأبهة. ومع ذلك فهم يخضعون لقوة أعلى منهم إنها "الضرورة" anagke أو "القدر" moira. ولا يتورع أبطال هوميروس عن مواجهة الآلهة، مع أنهم نادراً ما يوجهون إليهم أسلحتهم وقذائفهم كما فعل ديوميديس. بيد أننا نرى مينيلائوس ملك إسبرطة وزوج هيلينى المختطفة يخاطب رب الأرباب قائلا "أى زيوس إننى لم أجد أسوأ منك إلهاً". وعندما يلتقى فيلويتيوس المخلص بأوديسيوس المتكر على هيئة شحاذ يصرخ "أى زيوس الأب، كم أنت غليظ القلب لقد تسببت فى مجيئنا للوجود، ومع ذلك ترسل لنا البؤس والمعاناة". إن وجود الآلهة فى الشعر الإغريقى يعد توسيعاً فلسفياً وإمتداداً طبيعياً للوجود الإنسانى نفسه^(٣٤). ودليل ذلك أن هوميروس - كشعراء التراجيديا - يداخل بين الفعل الإنسانى والفعل الإلهى. فعندما تصعد المربية يوريكليا إلى بينيلوبى فى حجرتها لتخبرها بأن أوديسيوس لم يعد فحسب، بل هزم الخطاب

أيضاً، تقول الأخيرة "ليس هذا صحيحاً، فأوديسيوس قد مات. لابد أن الذى قتل الخطاب هو أحد الآلهة، الذى لم يعد بوسعه التغاضى عن شرورهم".

وهنا يثار التساؤل حول مسئولية البشر فيما قد يقع من مآسى. الآلهة يتدخلون دائماً، هذا صحيح ولاسيما فيما قد حدث بالفعل. أما بالنسبة للمستقبل فإن الإنسان يعرف أن النتيجة المباشرة تعتمد عليه هو، ومن ثم يتصرف من هذا المنطلق. بعض الناس يقولون إن الإنسان يتحمل مسئولية أفعاله ونتائجها، ولكنهم عندما يرغبون فى تلمس الأعذار لأنفسهم يقولون غير ذلك. فبرياموس يعلن أمام هيلينى أن الآلهة - وليست هى - هم المسئولون عن مصائب طروادة الناجمة عن خرق باريس لقواعد وأصول الضيافة. والمرء فى العادة ميال لتلمس الأعذار لنفسه، ومن ثم فهو دائماً ينحى باللائمة على الآلهة، وإن كان أحياناً يعترف بمسئوليته. وبهذا يتجنب هوميروس أن يجعل من أبطاله دمية فى أيدي الآلهة. لقد وفر تصور الإغريق للآلهة ما يمكن أن نسميه "الآلية الربانية" التى تدير شئونهم على الأقل فى عالم الشعر والأدب. فالسهم مثلاً عندما لا يصيب هدفه يقال إن ذلك ليس من الضرورى أن يكون بمحض الصدفة، أولاً يصح القول بأن الهدف هو الذى زاغ من السهم. ولكن التعليل الأفضل هو أن إلهما ما قد تدخل وأدخل تحريفاً فى مسار السهم. والرجل عندما يتعرض للخطر أو لهجوم معاد ويفلت منه ويسلم يقال إن إلهما ما قد إختطفه خطفاً من بين الصفوف. أما الفكرة العبقرية التى تأتى فى الوقت الملائم فيقال إنها إلهام من الآلهة، تماماً كما أن المصيبة التى لا يمكن ردها فهى أيضاً من عند الآلهة. المهم أن الرجل الإغريقى قد وجد فى التصور الأنثروبومورفى للآلهة ما يساعده على العثور دائماً على مشجب يعلق عليه ما يشاء من الأخطاء، ويعول عليه كذلك فى تحقيق ما يحلم به من طموحات خارقة.

(د) المنشد الملحمى وطبيعة عمله قديماً وحديثاً:

يرد فى "الأوديسيا" (الكتاب الأول أبيات ٣٢٥-٣٢٨ و ٣٣٦-٣٥٢)

ما يلى:

"كان المنشد ذائع الصيت يغنى لهم، وكانوا هم يجلسون فى صمت منصتين له. كان يغنى لهم عن عودة الآخين المفجعة من طروادة، والتى أوجبتها الربة بالاس أثينة. وبعد ذلك خاطبت (بينيلوبى) المنشد الربانى والدموع تترقرق فى عينيها: أى فيميوس^(٣٥) إنك تعرف الكثير من مفاتن الرجال الأخرى، إنك لعلى علم بأعمال الرجال والآلهة المجيدة، مما حفظه لنا المنشدون. غن لهم واحدة منها، واجلس إلى جوارهم ودعهم يحتسون فى صمت كئوس الخمر، وإترك هذه الأغنية الحزينة التى تجلب الأسى إلى أعماق قلبى. حيث أن حزنا لا ينسى يسقط على، وأنا أتذكر متلهفة على رأس زوجى، الذى ذاع صيته فى هيلاس وأرجوس.

فرد عليها تيليماخوس الحكيم قائلاً: لم تكرهين يا أماه أن يمتعنا المنشد المخلص بالطريقة التى تواتيه؟ فلا لوم على المنشدين، إنما زيوس هو الملموم. فهو الذى يعطى كيفما شاء للبشر الساعين وراء أرزاقهم اليومية. فلا تثريب على الرجل (أى فيميوس) أن يغنى مصير الدانائيين (الإغريق) المؤسف، لأن الناس فى الغالب يثنون على الأغنية التى تسبح إليهم نغماتها للوهلة الأولى".

ومن هذه المقطوعة نستطيع أن نستخلص كل آراء هوميروس حول طبيعة الشعر ووظيفته بصفة عامة، والشعر الملحمى بصفة خاصة. ولعل أول ما يلفت نظرنا هو أن هذه المقطوعة تشهد بوجود النقد الذوقى فى عصر هوميروس. إذ نجد المنشد وسامعيه يفاضلون بين أغنية وأخرى، ويقولون إن هذه حزينة وتلك بهيجة، أو أنها لا تعجب من يسمعها، أو تروق لهم وتحرك مشاعرهم. ونفهم كذلك من

(٣٥) ورد ذكر المنشد الملحمى فيميوس فى "الأوديسيا" بالأماكن التالية: الكتاب الأول بيت ١٥٠-١٥٥، ٣٢٥-٣٧١، ٤٢١-٤٢٤، الكتاب السابع عشر بيت ٢٦٠-٢٦٣، الكتاب الثانى والعشرون بيت ٣٣٠-٣٣٧، الكتاب الثالث والعشرون بيت ١٣٣-١٤٧، الكتاب الرابع والعشرون بيت ٤٣٩.

النص المترجم أن جمهور الأناشيد الملحمية قد شارك في عملية خلق هذه الأناشيد، لأنه مارس التأثير في تداولها وتجويدها. إذ كان يتدخل في عمل المنشد ويطلب منه التعديل أو التبديل، الإضافة والإعادة أو الحذف.

ويجربنا الحديث عن المنشدين إلى موضوع آخر هو أن الشعر الملحمي بالأساس شعر شفاهي إنشادي، يخاطب أذن السامعين وأبصارهم في نفس الوقت. لأن جمهور الأناشيد الملحمية يتمتع ليس فقط بسماع المنشد، وإنما برؤيته ورؤية تأثير أغانيه على ملامح وجهه ونفوس مستمعيه. وكان المنشد المتجول يحفظ عن ظهر قلب العديد من أغاني البطولة التي تمجد أبطالاً ينتمون إلى العصور القديمة المجيدة. وكان يملك أن يلبي بين الحين والآخر طلبات الجمهور المحتشد حوله، وإلا فسيتغنى بما يخلو له هو مما يحس أنه أكثر جذبا وتثويقا، أو أكثر ملاءمة للزمان والمكان الذي يقف فيه (قارن "الأوديسيا" الكتاب الثامن بيت ٧٢ وما يليه).

علينا أن نتخيل المنشد الملحمي وقد جلس يعيد مرات ومرات قصة أحد الأبطال الأسطوريين لأناس يزعمون أنهم من نسل ذلك البطل. ولما كان عقل هذا المنشد لا يتميز بحرفية "شريط التسجيل"، فمما لا شك فيه أن روايته كانت تختلف من مكان إلى آخر، بل وفي كل مرة ينشد فيها ولو كان في نفس المكان ولنفس الجمهور. إذ لم يكن هناك من قيد يقيّد المنشد سوى "المألوف الملحمي"، وهو محصلة تراث ممتد عبر قرون طويلة. ومن هذا التراث الملحمي المألوف نضرب مثلاً بالصفات، إذ توارث المنشدون جيلاً بعد جيل صفات معينة عن بطل مثل أوديسيوس، فصاروا يلتزمون بها في أناشيدهم حتى إنهم لا يذكرون إسم هذا البطل إلا مقروناً بإحدى هذه الصفات. فمرة لجده أوديسيوس "الإلهي" أو "شبيه الآلهة" أو "الصبور شبيه الآلهة" أو "مدمر المدن" أو "ذا الحيل الكثيرة" أي "واسع الحيلة". وكذلك تيليماخوس يوصف بأنه "شبيه الآلهة" أو "ابن أوديسيوس المحبوب". أما أجاممنون فهو "ملك الرجال" أو "السيد" وهكذا. وغالباً ما يذكر هوميروس إلهاً من الآلهة أو بطلاً من الأبطال مقروناً بإسم الأب ثم متبوعاً بالصفة

التقليدية له مثل قوله "بنت لابس الدرع أيجيس (زيوس) أتريتونى" ويعنى الربة أثينة. أو قوله "نيسطور بن نيلوس المجد العظيم للآخيين". على أن أحد المنشدين قد يتدع صفة جديدة ويضيفها إلى رصيد بطل ما. بيد أن بقاء هذه الصفة ضمن التراث الملحمى المألوف أمر مرهون بمدى نجاح هذه الصفة فى كسب رضا وإعجاب المنشدين الآخرين عبر الأجيال، أو بالأحرى مدى تقبل جمهور السامعين. ولا شك أن إقتران بطل من الأبطال بصفات معينة يكسب شخصيته ميزة الإتساق عبر كل الأناشيد الملحمية، كما أنه يساعد جمهور هذه الأشعار على التعرف على الأبطال.

لم يكن عمل المنشد مجرد "إعادة إخراج" لنص محفوظ عن ظهر قلب، وإنما كان بمثابة "إعادة خلق" لقصة معروفة فى صيغة مألوفة ومعدة خصيصاً لمناسبة معينة. كان المنشد يدخل من التغييرات والإضافات فى القصة التى يرويها ما يراه متمشياً مع ميول وقدرات الناس من حوله أى جمهور السامعين. يشبه عمل المنشد الملحمى عمل المصور، الذى يختار ليس فقط الزمان بل والزاوية الملائمة لتصوير مناظر سبق أن صورها غيره الكثيرون. لأن هذا الاختيار فى حد ذاته يدل على مدى عبقرية هذا المصور أو ذلك المنشد.

ولقد وردت بعض عبارات فى النص الهومرى، الذى قدمنا به حديثنا عن الإنشاد الملحمى وتقنياته، ويمكن منها أن نستنبط بعض الحقائق المهمة. فعبارة "المنشد ذائع الصيت" تدل دلالة واضحة على أن بعض المنشدين الملحميين قد تفوق على أقرانه فذاع صيته بين الناس. وهذا يعنى أمرين أولهما أن عمل المنشدين كان خلاقاً لا مجرد تكرار دون زيادة أو نقصان، وإلا لما فضل منشد على آخر. والأمر الثانى هو أنه كان يجرى فى حلقات الإنشاد نوع من النقد الذوقى يفضل فيه نشيد أو منشد على آخر. ومن نفس المقطوعة يتضح أن الشعر يستهدف إمتاع

السامعين^(٣٦).

على أية حال هذه صورة المنشد فيميوس فى قصر أوديسيوس بإيثاكي. وهناك صورة أخرى لمنشد آخر هو ديمودوكوس^(٣٧) فى بلاط الكينوروس فى فايياكيا. وهذان المنشدان يعكسان مفهوم هوميروس عن عمل المنشد الملحمى. بل قد يكون هو نفسه المنشد الذى يتخفى وراء إحدى هاتين الصورتين أو كليهما. وهذان المنشدان ليسا من النبلاء ولا من العبيد، بل يحتلان مركزاً وسطاً بوصفهما صاحبى حرفة تشبه حرفة الأطباء والعرافين وعمال غزل الصوف. إنهما من الرجال الأحرار ويكتسبان احترامنا وإعجابنا بسبب مهارتهما فى الغناء، ولكنهما يعتمدان فى بقائهما وحياتهما على رعاية الأمراء. وهذا ما يفسر تعاون فيميوس مع الخطاب، الذين يتلعون ثروات أوديسيوس أثناء غياب الأخير. هاتان الصورتان للمنشد الملحمى فى "الأوديسيا" تساعدانا على التعرف على شخصية هوميروس نفسه. فهو فى الغالب يحتل مكانة مماثلة. ولعل ذلك ما يفسر عنصراً ملموساً فى ملحميته ألا وهو غياب أية إشارة شخصية لنفسه، أو حتى إصدار أى حكم يعكس تجربته الخاصة. إنه يتخفى تماماً وراء ملحميته كما فعل شكسبير فى مسرحياته. الملحمتان مؤلفتان لأمرأى يحبون سماع أخبار الماضى الجيد، ماضى أجدادهم، ولا يهمهم أن يسمعوا شيئاً من آراء وأحكام شخص يستخدمونه لإنشاد هذه الأشعار، ويحتل مكانة إجتماعية أقل منهم بالطبع. ومن ثم فإن هوميروس يعيد صياغة الماضى وتصويره، وله مطلق الحرية فى إختيار الكيفية التى يؤدى بها عمله هذا ما دام لا يחדش الماضى أو يفقده وقاره. له أن يدخل من حقائق الحياة المعاصرة ما يشاء، بحيث لا يفسد الهالة الأسطورية التى تحوط هذا الماضى وتشد إنتباه سامعيه من الأمراء.

(٣٦) راجع أعلاه ص ٨٠، حاشية رقم ٢٧

(٣٧) ورد ذكر المنشد الملحمى ديمودوكوس فى "الأوديسيا" فى الأماكن التالية: الكتاب الثامن: فى فقرات

كثيرة منه، الكتاب الثالث عشر بيت ٢٧-٢٨.

كان الشعراء أو المنشدون الملحميون يسمون "المغنون" aoidoi. وهم يؤدون عملهم على أنغام آلة وترية تسمى فورمينكس phorminx أو كيثاريس kitharis. ثم سمي المنشدون الملحميون بعد ذلك رابسودوى rhapsodoi. والكلمة تعنى الذين يرتقون أى يصلون الأغاني بعضها ببعضها. وهو اسم مشتق من الفعل rhapto بمعنى أرتق (وهناك من يربطونها بكلمة rhabdos قارن أعلاه ص ٣٨) والكلمة ode بمعنى أغنية. ولقد نشأ هذا النظام الجديد فى الإنشاد الملحمى فى عهد بيسيستراتوس كما سلف أن أئحنا.

أثار المعارضون لنظرية شفاهة ملاحم هوميروس عدة مشكلات أهمها ما يتصل بحجم الملحمتين "الإلياذة" و "الأوديسيا" وبنيتهما المعقدة. فكلاهما برأى هؤلاء المعارضين لا يمكن أن يكونا من عمل شاعر أو شعراء لم يعتمدوا على فن الكتابة أثناء النظم والتداول على نحو أو آخر. وحتى د. لومان الذى لا يرفض النظرية الشفوية كلية، وإتخذ من الأحاديث الطويلة فى الملحمتين وسيلة لإثبات هذه النظرية يقول إن هوميروس يتبع النظام الشفوى التقليدى السائد فى بلاد الإغريق ولكن بطريقة تدل على أنه أفاد من تقنيات الكتابة والتدوين^(٣٨).

وإتجهت الأنظار مؤخراً إلى أفريقيا وتزايدت عمليات جمع الفولكلور

D. Lohmann. Die Komposition der Reden in der Ilias. Berlin: De Gruyter 1970, (٣٨) passim.

وعن التقنيات الشفوية للشعر الملحمى الإغريقى بصفة خاصة ولدى كافة الشعوب القديمة والحديثة بصفة عامة راجع:

G.S. Kirk, Homer: The Meaning of an Oral Tradition, in "The Classical World" edited by D. Daiches and A. Thorlby (Aldus Books London 1972) pp. 155-171.

Idem, "Homer" pp. 42-91. in P.E. Easterling - B.M.W. Knox (edd.). The Cambridge History of Classical Literature I Greek Literature. Cambridge University Press 1985, (reprint 1987).

M. Parry, L'Épithète traditionnelle dans Homère, Paris 1928 repr, in A. Parry (ed.) The Making of Homeric Verse (Oxford 1971) passim.

J.B. Hainsworth, "The Criticism of an Oral Homer", JHS 90 (1970), pp. 90-98.

M.S. Jensen, The Homeric Question and the Oral-Formulaic Theory. Museum Tusculanum Press, (Copenhagen 1980) pp. 36 ff.

وتراكت هذه الدراسات التي تأتي بنتائج لها صدى عميق في عالم النقد الهومري. لأن الفولكلور الأفريقي يمثل البقية الباقية من التراث الملحمي الإنساني، حيث لم يعتوره تغير جذري. إذ يعتقد بعض الباحثين أن مجتمعات غرب ووسط أفريقيا البدائية تقدم لنا ما يمكن إعتباره أقرب صورة للحياة والشعر الملحمي في عصر هوميروس. لقد أجهد علماء الفولكلور أنفسهم بحثاً في أنحاء المعمورة عن مجتمع يقرب بهم من مجتمع هوميروس. فوجدوا ذلك من العسير حتى في أبعد المناطق عن تأثيرات الحضارة الغربية الحديثة. بيد أن الساحة الأفريقية هي التي لا زالت تغري مثل هؤلاء العلماء بمزيد من البحث والتقصي. وعلى قدم وساق يواصل علماء الفولكلور جمع الروايات الشفوية الملحمية من مختلف أرجاء القارة السوداء ولاسيما المجتمعات البدائية. ومن المتوقع أن يتوصل هؤلاء العلماء إلى رسم صورة عامة لمجتمع ملحمي شفوي "إفتراضي"، بهدف تقريب صورة المجتمع الهومري إلى الأذهان.

ومن المشكلات التي كانت تواجه الدارسين في هذا الميدان هو أن هذه المادة الفولكلورية المجموعة من مجتمعات بدائية معاصرة - خارج أفريقيا - كانت متواضعة جداً لا ترقى إلى مستوى "الإلياذة" و "الأوديسيا" من حيث الحجم والوزن، وكذا التعقيد والتهذيب وإتقان الحبكة الملحمية. ومن ثم أصر بعض الدارسين على أن "الإلياذة" و "الأوديسيا" لا يمكن أن تكونا قد نظمتا بغير الإستعانة بفن الكتابة أي أنهما ليستا شفويتين.

وجاء شعراء بامبارا Bambara الأفارقة وقدموا أفضل الأسس لمحاولة رسم صورة للملابسات العامة التي يمكن أن تنشأ في ظلها ملاحم ضخمة مثل "الإلياذة" و "الأوديسيا" معتمدة على تقنيات الشعر الشفوي. فكل شاعر من شعراء بامبارا يستطيع بمفرده أن يحفظ إثني عشر حدثاً ملحمياً، وكل حدث يستغرق عشرة آلاف بيت. ويحتكر هؤلاء الشعراء - المنشدون وراثه هذه التركة الملحمية الضخمة. وتخصص النساء منهم في أغاني المديح، أما الذكور فيلعبون عدة أدوار مثل أدوار المفاوضين والمستشارين، الحكام والقواد والملوك،

المؤرخين والموسيقيين وما شابه ذلك. ويتم إنتقاء صغار السن لممارسة هذا الفن بعناية شديدة وبعد إختبار مواهبهم. وكل منهم يتخصص في العزف على آلة موسيقية محددة. وتستمر فترة التدريب من خمس سنوات إلى عشر، وتجمع بين التربية البدنية والذهنية.

يتراوح حجم حفلة الإنشاد الملحمي طولا وقصرا من مجتمع إلى آخر. وهو أمر يعتمد بالدرجة الأولى على قدرات المنشد الملحمي نفسه وطبيعة جمهوره وملابسات حفل الإنشاد الملحمي. ولقد سبق أن تناولنا حفلات الإنشاد الملحمي المذكورة في "الإلياذة" و "الأوديسيا". ونحن نعود إليها الآن بنظرة مقارنة بينها وبين ما يحدث في أفريقيا. ولنطرح السؤال التالي: في طبعة أكسفورد تبلغ "الإلياذة" ١٥,٦٩٣ بيتا، و "الأوديسيا" ١٢,١١٠ بيتاً فكيف كان المنشد الملحمي يهيمن على مثل هذه المادة الشاسعة ؟ وكيف كان الجمهور قادراً على متابعته ؟

وقبل أن نصل إلى أفريقيا إجابة على هذا السؤال ننوه إلى أنه بالفعل قد جرت محاولات لتقدير الوقت الذي يمكن أن يستغرقه إنشاد "الإلياذة" و "الأوديسيا" في ضوء المادة الفولكلورية المجموعة من مجتمعات معاصرة. إذ عقد الباحث نوتوبولوس مقارنة بين المنشد الملحمي الإغريقي القديم والمغنين اليونان المحدثين في جزيرتي كريت وقبرص. فهؤلاء المحدثون ينشدون أغاني شعبية في وزن يتكون من خمسة عشر مقطعاً، وهو ما يقرب من طول الوزن السداسي. لقد جمع هذا الباحث ثلاثة عشر مغنياً فأنشد أسرعهم ثلاثة عشر بيتاً ونصف في الدقيقة الواحدة وأنشد أبطأهم سبعة أبيات. فمتوسط سرعة الإنشاد إذن ٩,٧٣ بيتاً في الدقيقة الواحدة، وإذا أنشدت "الإلياذة" بهذا المعدل ودون توقف فإنها تستغرق ٢٦,٩ ساعة، وتستغرق "الأوديسيا" ٢٠,٧ ساعة. ومن الملاحظ أن أسرع المنشدين يغني ضعف عدد أبيات الأبطأ^(٣٩).

(٣٩) J.A. Notoupolos, "Studies in early Greek oral Poetry", HSCPh 68 (1964), pp. 1-77.

وإذا وضعنا في عين الاعتبار قدرة الجمهور الإغريقي القديم على البقاء في المسرح طيلة ساعات النهار وفق ما تقتضيه ملابس العروس المسرحية ومهرجاناتها، حيث كانت تقدم ثلاث مسرحيات تراجيدية ومسرحية واحدة ساتيرية وأخرى كوميدية في اليوم الواحد. إذا وضعنا هذا في الاعتبار لأصبح من السهل تصور بقاء جمهور حفلات الإنشاد الملحمي منصتاً ومتابعاً نهار يوم كامل. والمشكلة هي أنه كما تبين لنا لا تكفي ساعات النهار كلها لإنشاد "الإلياذة" أو "الأوديسيا". ومن هنا ذهب التفكير إلى الاحتفالات الدينية التي تستمر عدة أيام. ولقد أجريت أبحاث ميدانية على الإنشاد الملحمي أثناء شهر رمضان، وثبت أن السيرة الملحمية يمكن أن تستمر خمسة عشر ليلة في تركيا على سبيل المثال.

لقد سبق أن قدم لنا س.م. باورا نماذج من المنشدين الملحميين المحدثين من أوزبك Uzbek وكارا كيرغيز Kara Kirghiz. فالمنشد ساجيمباي أوروز باكوف Sagymbai Orozbekov (١٨٦٧-١٩٣٠) أُملي في عام ١٩٢٠ قصيدة ملحمة بلغ طولها أربعين ألفاً من الأبيات. ويقال إن لديه مخزوناً ملحماً يبلغ حوالي مائتين وخمسين ألفاً من الأبيات، بينها على الأقل قصيدتان بنفس طول القصيدة التي أملاها. ولم يكن هذا المغنى فريداً بين قومه فله - كما يقول باورا - أُنْدَادٌ كثيرون. ويعلق باورا قائلاً إن الصياغة النمطية لا يمكن أن تفسر هذه الظاهرة العجيبة، إذ ينبغي أن نضيف عوامل أخرى كثيرة أهمها أن هؤلاء المغنين يعيشون في مجموعات، كل منهم يردد نفس الأغاني على نحو أو آخر. وفي كارا كيرغيز كانت سير الأبطال تعد فناً قومياً يعتد به كل مواطن، فيحاول أن يحترف الإنشاد ويتقن الحفظ. ومن ثم فعلينا أن نتصور هوميروس ينشد ملحمة في مجتمع مماثل، حتى يتسنى لنا أن نتفهم كيف نظمت اعتماداً على التقنية الشفوية^(٤٠).

وفي أبريل عام ١٩٥٦ أُملي الشاعر الزائري كاندي روريكي Candi Rureke من قرية بيسي Bese في كتيسيمبا ملحمة البطل مويندو Mwindo.

(٤٠) C.M. Bowra, Heroic Poetry (London, Macmillan 1952), pp. 330-367 esp. pp. 355-356.

وهي ملحمة طويلة جداً، وتتمتع بوحدة تأليفية ملحوظة. أما حبكتها الملحمية فهي غاية في التعقيد والإتساق. وهذا كله يثبت بما لا يدع مجالاً للشك بأن مثل هذه السمات الدالة على النضوج يمكن تحقيقها بالتقنيات الشفوية وحدها. كان تسجيل هذه الملحمة الأفريقية يتم في إطار حفل إنشاد ملحمي عادي، يحضره جمهور ويشاركه أفراد في العملية كلها^(٤١). ولقد أخذ دارسو هوميرس نتائج هذه الأبحاث الفولكلورية الأفريقية كدليل يثبت أنه لا يوجد شيء في "الإلياذة" و "الأوديسيا" يتعدى حدود التأليف الشفوي، أو يستعصى على المنشد الذي لا يستعين بالكتابة لحفظ الروايات المتوارثة.

وفي أغلب المناطق الأفريقية يرتدى المنشدون زياً خاصاً ومميزاً لحفلات الإنشاد الملحمي. ولدى قبائل نيانجا Nyanga نجد الآلات والأدوات قليلة العدد بسيطة الصنع. يمسك المغني بيديه خشخيشة (جلجل) من القرع المجفف، وعصا صغيرة خشبية متوجة بالريش الجميل. ويلبس منشد قبائل المونجو Mongo قبة من الريش ويزينون أجسادهم بزخارف هندسية متنوعة. أما منشدو الفانج Fang فيضيفون إلى قبة الريش عرفاً أو ما يشبه العرف من شعر أو غيره. ويرتدون تنورة من الألياف تتدلى عند الخصر، وهم يضعون على أكتافهم الكثير من جلود الحيوانات المتوحشة، وتحلى أقدامهم بخلخال له رنين الأجراس. ولبعض هذه الأدوات والملابس مغزى أسطوري خاص وضارب في أعماق الشعر الشفوي الملحمي. فمثلاً عصا منشد قبائل النيانجا - كما يؤكد الشاعر المنشد روريكي سالف الذكر - ترمز إلى عصا البطل مويندو وما لها من قدرات سحرية. ويؤكد بعض منشدي المونجو أنهم لا يستطيعون الغناء بدون هذه الملابس والأدوات التي ورثوها عن الآباء وتلقنوا دروساً في استخدامها من معلمين متخصصين^(٤٢).

Jensen, op, cit., pp. 36 ff.

(٤١)

(٤٢) نفس المرجع.

وتتضافر هذه النتائج التي توصل إليها علماء الفولكلور الأفريقي مع معطيات المادة العلمية التي جمعها كل من أ.ب. لورد وم. بارى^(٤٣). فلقد إلتقى هذان الباحثان مع المنشدين الملحميين المحدثين بمناطق الصرب والبلقان، وجمعا من أقوالهم ما يثبت أن هؤلاء المنشدين يتعاملون مع مادتهم الملحمية دون أية رؤية نظرية مسبقة. فعندما سئل هؤلاء المنشدون عن التقنيات الشعرية المميزة لفنهم لم يحيروا جواباً ووقعوا في حيص بيص. والأكثر من ذلك أن جمهورهم نفسه لا يستطيع غالباً تعليل تفضيله هذا المنشد على ذاك. بيد أنه من مجمل أقوال هذا الجمهور تبين أنه يصر على ثلاثة ميزات مفضلة في المنشد الجيد هي الصوت القوى الجميل، والمخزون الملحمي الكبير من سير وأغاني وحكايات، والدقة في سرد الحقائق حيث لا يختلط حدث ملحمي بالآخر ولا تقع أخطاء. كلما توافرت هذه الميزات في المنشد الملحمي طال حفل الإنشاد. فالمنشد الأشهر أفدو ميديدو فيتش Avdo Mededovic من بيجيلوبولجي Bijelo Polje يتباهى بأنه في حين يغنى الآخرون الحكاية في خمس ساعات يأخذ هو عشر ساعات كاملة ليغنى نفس الحكاية. وهذا دليل على أن المنشد المحدث - كالمنشد الهومري - يتدخل في الموروث الملحمي بموهبته الخلاقة، وهذا ما يعتمد على قدراته الإبداعية من ناحية ورد فعل جمهوره من ناحية أخرى. ومع ذلك فإن المنشدين المحدثين جميعاً - كمنشدى هوميروس - يزعمون ويؤكدون زعمهم بأنهم يلتزمون الموروث الملحمي ولا يحكون سوى الحقائق. والهدف الرئيسى للمنشدين المحدثين - كما كان بالنسبة لمنشدى هوميروس - هو إقناع الجمهور وتسليته وتحريك مشاعره. ولقد لاحظ الباحث لورد أن أفدو ميديدو فيتش - سالف الذكر - يخلع على شخصياته الملحمية لمسة إنسانية آسرة، مما يعنى أن الإنشاد الملحمي بالنسبة له - كما كان بالنسبة لمنشدى هوميروس - كالإخراج المسرحي الخلاق، أو كالأداء الموسيقي المبدع للسيمفونيات، بمعنى أن كل حفل إنشادي له مذاقه الخاص. ولاحظ لورد كذلك أن بعض المنشدين يحفظون الأغاني الملحمية الطويلة بمجرد سماعها مرة واحدة ولأول وهلة^(٤٤).

(٤٣) راجع حاشية رقم ٣٨.

(٤٤) المرجع نفسه.

المهم أن المشكلة الهوميرية التي لم يحلها إكتشاف معرفة الموكينيين للكتابة لأنها آنذاك لم تستخدم في تدوين الأدب واقتصر استخدامها على المعاملات الرسمية بقصور الملوك. هذه المشكلة بدأت تستسلم للحل المقنع بفضل الدراسات الفولكلورية الحديثة ليس فقط في بلاد الإغريق وأوروبا بل في أنحاء الدنيا كلها ولاسيما أفريقيا. ويمكن القول دون مغالاة أن البحث عن هوميروس يجرى الآن في أدغال هذه القارة السوداء !

أما الوزن السداسي نفسه hexametron أداة الشعر الملحمي القوية فهو جزء من تركة الحضارة الموكينية على ما يبدو. فما كان ليصل إلى هذه القوة والعظمة كما هو عند هوميروس لولا أنه كان قد مر بفترة طويلة من التطوير والصقل. إنه وزن يقوم على التقسيم الكمي لا الكيفي، أي لا يقوم على النبرة بل على الحروف والمقاطع بمقدار طولها وقصرها، أي على الزمن الذي يأخذه كل منها في النطق. ومع أن الشعر الأوروبي المعاصر يقوم أساسا على النبرة، فإنه من الراجح أن التقسيم الكمي كان هو الأصل وهو المتبع في لغات الأسرة الهند - أوروبية بصفة عامة. فهو موجود في السانسكريتية والفارسية على سبيل المثال. وهو نظام أكثر طواعية وإستقرارا من النظام القائم على النبرة. لأن الأول يقوم على مبدأ ثابت وهو أن الحرف أو المقطع الطويل يأخذ من الوقت ضعف ما يأخذه الحرف أو المقطع القصير عند النطق. وكل مقطع يأخذ حجمه الطبيعي، كما تحسب الحروف المتحركة والساكنة في العملية كلها. وإصطلح الناس على أن هذه الحروف طويلة وتلك قصيرة وتركوا بعضها محايدا، أي يمكن أن يكون طويلا أو قصيرا^(٤٥).

يتكون الوزن السداسي من ستة أقدام، وكل قدم مكون من داكيلون أي

(٤٥) عن تقنيات هوميروس الشعرية راجع:

A.J.B. Wace & F.H. Stubbings (edd.), op. cit., pp. 19-214 (By J.A. Davison).

وقارن أحمد عثمان: "الوزن الساتورني والأصول المحلية للأدب اللاتيني" مجلة الشعر القاهرية عدد ١٨.

(أبريل ١٩٨٠) ص ٥٠-٥٧.

مقطع طويل متبوع بآخرين قصيرين (U U —) ^(٤٦). ويمكن أن يستبدل بأى قدم من الأقدام الستة الداكتيلون قدم سبوندى أى مقطعان طويلان (— —). بل إن القدم السادس يمكن أن يقتصر على مقطعين أحدهما طويل والآخر قصير (U —).

ولا نعرف أين اخترع الوزن السداسى، فلا مثيل له فى الشعر السامى أو الحيثى القديم. وقيل إنه جاء من جزيرة كريت المينوية، ولكننا لا نعرف عن لغة هذه الحضارة ما يكفى للثبوت من ذلك. الأرجح إذن أنه اختراع إغريقى قائم على التقسيم الكمى المعروف فى أسرة اللغات الهند أوروبية. ولقد ساعدت طبيعة اللغة الإغريقية نفسها على اختراع هذا الوزن، فهى تتناسب معه تماماً. وعلى أية حال فإن هذا الوزن قد عاش فيما بين ١٤٠٠ ق.م. تقريباً وحتى آخر ملاحم العصر القديم فى القرن الخامس الميلادى. وقد ينازعه أى وزن آخر فى طول البقاء، ولكنه يقف بلا منازع من حيث أنه لم يفقد شيئاً من كيانه الأساسى طوال حياته مع حدوث تطور لغوى وفكرى ضخيم، بل ومع تنوع الموضوعات التى صيغت فيه من الملاحم مسرفة الطول إلى الأغاني القصيرة للغاية.

ومع أن أغلب مفردات هوميروس جاء من ميراث قرون طويلة من التقنية الملحمية الشفوية المألوفة والمتعارف عليها بعد فترات طويلة من الإنشاد والصقل، إلا أنها ليست مفردات مصطنعة أو غير مؤثرة على خيال السامع أو القارئ، بل إنها تفوق فى تأثيرها المفردات المنحوتة والمبهرة. ليست لغة هوميروس هى لغة الحديث اليومى فى عصره، ولكنها لغة متعارف عليها وتعد إبداعاً فنياً من نتاج الإنشاد الشفوى. وتجمع بين القديم والحديث، بل وتمزج بين مختلف اللهجات السائدة هنا وهناك فى بلاد الإغريق. ومع أن لغة الشعر الإغريقى بعد هوميروس

(٤٦) العلامة (—) تعنى حرفاً أو مقطعاً طويلاً والعلامة U تعنى حرفاً أو مقطعاً قصيراً وهى علامات متداولة

ومعروفة فى علم العروض الإغريقى. وعن الأوزان بشكل مبسط راجع:

D.S. Raven, Greek Metre. An Introduction. Faber and Faber London 2nd ed. 1968.

الحال في ملحمته، إلا أنها على أية حال لغة متعارف عليها أيضاً. وحتى بعض الشعراء الغنائيين مثل سافو وألكايوس وأناكريون، الذين حاولوا إستغلال لغة الحديث اليومي، فإنهم أيضاً إستخدموا بعض مفردات المؤلف الشعري، أى التى لا تستخدم إلا فى الشعر. ذلك أن الذين إخترعوا الوزن السداسى إخترعوا معه صيغا لغوية تتناغم معه، وأصبحت أنموذجا ليس من السهل تجاوزه. وما يصلح للشعر الملحمى الجيد من مفردات يصلح أيضاً للشعر الغنائى وغيره. ولذلك قلد الشعراء الإغريق هوميروس بصفة مستمرة. وهنا يكمن السر فى أن لغة الشعر الإغريقى ظلت بعيدة عن لغة التخاطب اليومي. وكان لذلك ميزة عظيمة وهى أنه لو أن كل شاعر كتب بلهجته المحلية لما فهمته جماهير المناطق الأخرى حيث يتكلمون لهجات مختلفة. بل لعل ما نحسبه ميزة هو السبب أصلا فى إصطناع لغة متعارف عليها للشعر والأدب. على أية حال فهذا أمر لا تختص به اللغة الإغريقية وحدها.

ولا يفوتنا التنويه إلى أن لغة الأدب والشعر عند الإغريق ليست متجمدة، مع أنها مصطنعة إلى حد ما. فللشاعر مطلق الحرية لا فى أن يستخدم الكلمات المألوفة أو الموروثة فحسب، بل فى أن ينحت كلمات جديدة على شاكلة الكلمات القديمة، وأن يستغل المترادفات والأشكال البديلة، بل وأن يطعم لغته بمفردات محلية. فلهذا الأدب والشعر الإغريقى إذن لغة متعارف عليها، دون أن تكون جامدة فهى دوما متجددة. ولقد ساعد على التجديد عدم وجود وسيلة إتصال جماهيرية ثابتة. بل إن فن تدوين الأدب نفسه لم يعرف إلا مؤخرا. ومما لا شك فيه أن التدوين هو الذى يثبت اللغة ويحفظها من الضياع، ويقف حجر عثرة فى طريق إدخال تغيرات جوهرية عليها. أما التناقل الشفوى للأدب فهو الذى يسمح بحرية أكبر فى التغيير والتطوير^(٤٧).

(٤٧) عن لغة هوميروس راجع:

G.P. Shipp, Studies in the Language of Homer, 2nd ed. Cambridge. 1972.

G.S. Kirk, Homer and the oral Tradition Cambridge 1976.

٣- ما بعد هوميروس:

إدعى بعض أتباع هوميروس أنهم من نسله وحملوا لقب "أبناء هوميروس" Homeridai. ورغب الشعراء من بعد هوميروس أن يكملوا قصة "الإلياذة" و "الأوديسيا". ومن هنا جاءت الأشعار الملحمية التى درج الناس على تسميتها بالحلقة الملحمية epikos kyklos أو حتى ببساطة "الحلقة" kyklos. وهى ثلاثة عشر قصيدة تقريبا لم تصلنا منها سوى شذرات متفرقة. ونعرف عناوينها وهى كما يلى:- "القبرصية" أو "قصة قبرص" Kypria، "والأثيوبية" أو "قصة الأثيوبية" Aithiopis، و "الإلياذة الصغيرة" Mikra Ilias، و "تدمير طروادة" أى إليون Iliou persis، و "رحلات العودة" Nostoi و "التيليجونية" أو "قصة تيليجونوس" Telegonia، و "معركة المردة التيتانيس" Titanomachia، و "الأوديبية" أو "قصة أوديب" Oidipodeia، و "الطيبية" أو "قصة طيبة" Thebais، و "الإبيجونوى" Epigoni أى "الخلفاء" وتدور حول قصة "الهجوم الناجح لأبناء السبعة ضد طيبة"، "ورحيل أمفيارائوس" Amphiarau exelasis، "فتح أويخاليا"^(٤٨) - وهى مدينة بجزيرة يوبويا - Oichalias halosis، و "فوكايس" Phokais أى "قصة فوكايا"^(٤٩).

ولقد إنتقد أرسطو^(٥٠) شعراء الحلقة الملحمية لفقرهم فى الإبداع وعجزهم عن إتقان البنية الشعرية لقصائدهم. ومما لا شك فيه أن هؤلاء الشعراء يمثلون

(٤٨) بطل هذه الملحمة هو هرقل أنظر: سوفوكليس، بنات تراخيس، ترجمة وتقديم ومعجم أسطورى أحمد عثمان، سلسلة من المسرح العالمى الكويتية، عدد ٢٤٩، يونية ١٩٩٠، سينكا، "هرقل فوق جبل أويتا" ترجمة وتقديم أحمد عثمان. سلسلة من المسرح العالمى الكويتية عدد رقم ١٣٨ (مارس ١٩٨١) ص ١١-١٠٩ وقارن:

Etman, The problem of Heracles' Apotheosis, pp. 43-44, 56, 109, 202.

Lesky, History of Greek Literature, (transl. into Greek) pp. 132-138, G.L. (٤٩)

Huxley, Greek Epic Poetry from Eumelos to Panyassis. (Faber and Faber, London 1969), passim.

Arist., Poetica, 1454 B I.

(٥٠)

الخطوة الأولى فى خط المنحنى الطويل الذى سار فيه الشعر الملحمى بعد هوميروس. وكان مثل هؤلاء الشعراء لا يزالون ينظمون أشعاراً ملحمية إبان القرن الخامس والرابع، ولكنها أشعار فقدت قوتها ودفئها. ذلك أن شيوع الكتابة وفن تدوين الأدب يعنى أن الشعراء شرعوا يهجرون رويدا رويدا تقنيات الأدب الشفوى ليدخلوا مرحلة التأليف المدروس، أى البعيد عن العفوية والتلقائية والمشبع بالعقلانية، وإعادة التفكير والصياغة والمراجعة وما إلى ذلك. فهم ينتقون الكلمات بعناية شديدة، ويستخدمون أساليب منمقة ومصطنعة، ويتحدثون بلغة فيها الذاتية التى تعنى نفسها بنفسها. ومما لا شك فيه أن هذا مسار التطور الطبيعى، ولكنه على أية حال مخالف لطبيعة الشعر الملحمى ومناقض لإزدهاره.

وتعزى لأتباع هوميروس أيضاً ما إصطلح على تسميتها بـ "الأناشيد الهومرية" Hymnoi التى تؤرخ فيما بين القرن السابع والخامس. إذ كان من المعتاد أن يقدم المنشد الملحمى لأبيات أية ملحمة يتغنى بها بإستهلال طويل - أو قصير - يتوجه به متضرعاً لإله من الآلهة، ولاسيما من تقام حفلة الإنشاد تكريماً له. فكان الشاعر الهومرى المتمرس يستهل إنشاده "للإلياذة" أو "القبرصية" مثلاً بقصيدة من عندياته قد تصل إلى عدة مئات من الأبيات. أو قد يكتفى بإستهلال بسيط وعابر لا يتعدى بضع أبيات. النشيد الهومرى إذن مجرد إستهلالات prooimion كما كان يسمى أحياناً فى العالم القديم. ولقد وصلنا ثلاثة وثلاثون نشيداً (أو إستهلالات) هومرياً. وتحتل من بينهما ستة أناشيد مكانة خاصة لما لها من أهمية كبرى. وهى نشيد رقم ٢ (إلى ديميتري) ورقم ٣ (إلى أبوللو) ورقم ٤ (إلى هرميس) ورقم ٥ (إلى أفروديتى) ورقم ٧ (إلى ديونيسوس) ورقم ١٩ (إلى بان). ومن الملاحظ أن هذه الأناشيد الإستهلالية تنتهى فى الغالب بعبارات تعنى "ولكنى سأذكرك (ويعنى الإله أو الإلهة) وسأذكر أغنية أخرى" ويعنى المقطوعة الملحمية التى سينشدها - بعد هذا الإستهلالات - من هوميروس أو غيره.

والجدير بالذكر أن النشيد الهومرى "إلى أبوللو" هو الذى أوجد الاعتقاد

السائد بأن هوميروس كان أعمى. لأن المؤلف يقول إنه إذا سئلت الجوقة: "من أعذب الشعراء؟ ستجيب: رجل أعمى يسكن خيوس ذات الصخور" (بيت رقم ١٧٢). ولقد عارض اللورد بايرون هذا البيت بقوله "الرجل المسن الأعمى فى جزيرة خيوس الصخرية" ولكنه كتب إسم الجزيرة خطأ هكذا Scio !

أما النشيد "إلى ديميتز" فهو الذى يسرد بالتفصيل قصة إختطاف بيرسيفونى وتأسيس عبادة أسرار إليوسيس. والنشيد "إلى أفروديتى" هو الذى يحكى قصة أينياس بن أنخيسيس من أفروديتى وهى الأسطورة التى قامت عليها "إنيادة" فرجيليوس أمير الشعر اللاتينى فلها علاقة بقصة تأسيس روما نفسها. ولقد ترجم شيللى هذا النشيد إلى الإنجليزية فإكتسب شهرة واسعة فى الأدب الإنجليزى والعالمى.

ويختلف شعراء الأناشيد الهومرية عن هوميروس فى تصوير الآلهة، إذ يظهر الآلهة عندهم بصورة أكثر صقلا وتطورا. وإن كان هؤلاء الشعراء ينسبون إلى الآلهة بعض ما يرد عند هوميروس من هفوات بشرية كالحداغ والكذب. وأكثر من ذلك فإنهم يقدمون الآلهة وهم يرقصون فوق الأوليمبوس وتشاركهم الرقص ربة الإنسجام أو الهارمونيا Harmonia وربة الشباب. وهناك ترى كل إله وقد لف ذراعيه حول خصر إلهة ما، وراح أبوللو يعزف على قيثارته النغمات الكونية ! ومع ذلك فإن قصص الآلهة عند هؤلاء الشعراء الهومريين قد أصبحت بصفة عامة أكثر تهديبا وتشديبا، ولاسيما ما يتصل بالأعمال العنيفة أو الوحشية. كما لم يعد عالم الآلهة مغلقا عليهم، بل إزداد إنفتاحا على عالم البشر. ولقد ظلت الأناشيد الهومرية لا شخصية أى لا ذاتية، بيد أن الشعراء لم يخفوا أنفسهم بنفس الدرجة التى تخفى بها هوميروس وراء ملحمته. إذ بدأ الشاعر الهومرى الجوال يتضرع للإله أو الإلهة أن تجزيه خيرا على قصيدته بأن تمنحه السعادة. وهذا يعنى أن المنشدين الملحميين لم يعودوا مكثفين بهبات الأمراء، وشرعوا يفرضون أنفسهم على قصائدهم ومسامع جمهورهم. وفى الجزء الأول من النشيد الهومرى "إلى

أبوللو" الذى كان ينشد فى جزيرة ديلوس، وبعد أن يحدثنا المنشد عن الجماعة المرحّة التى تجمعت فوق هذه الجزيرة التى ولد عليها الإله أبوللو، يطلب من مستمعيه أن يتذكروه وأن يتذكروا أغنيته فيقول (أبيات ١٦٥-١٧٥):

"أى أبوللو وأرتميس التمس منكما الرحمة والعطف. وبعد فوداعا لكم جميعا.

ولتذكرونى من الآن فصاعدا أيتها العذارى ! عندما يأتىكن هنا فى قابل

الأيام أى فرد من أبناء الأرض الكادحين ليسألكن:

يا عذارى أخبرنى أى رجل هو بحق أعذب المنشدين

جاءكن هنا، وبعث فى نفوسكن السرور أكثر من غيره ؟

فلتجب كل واحدة منكن، ولتكن إجابتك الجماعة:

هناك رجل أعمى يعيش فى خيوس الصخرية

أغانيه هى أجمل الأغاني جميعا الآن ومستقبلا

وسأهل صيتك معى طيبا أينما رحلت فتجولا

فى الأرض عبر المدن وبين كل ساكنيها

وسيصدقنى الناس أجمعين لأن الحق هو ما أخبرهم به"

وهذه الفقرة تكشف النقاب عن منشد ملحمى محترف يقوم بالدعاية لنفسه ولفنه

أمام بنات ديلوس العذارى أو بواسطتهن، لأنهن كن يرقصن فى أثناء إنشاده، إنه يتباهى

بقدراته الفنية، ومع ذلك يبدو أنه كان فقيراً. ومع أن هذا النشيد يقوم على موضوع غير

ذاتى، لأنه يحكى قصة أبوللو، إلا أن ناظمه قد أدخل بعض الكلمات والعبارات التى تحدثنا

عن فنه وحرفته وظروف معيشته. ولقد كان القدامى يعتقدون أن هذا النشيد من نظم

هوميروس نفسه، ولعل هذا الاعتقاد هو المسئول عن خلق أسطورة أن هوميروس كان

أعمى. وهو الأمر الذى قبل به ثوكيديديس نفسه المؤرخ الحصيف والناقد العالم. ومن

العسير أن نقبل بنسبة هذا النشيد إلى هوميروس، لأن لغته ليست هوميرية تماماً، إذ تنقصها

الدقة والثبات الهومريان. ومن المحتمل أن المنشد الذى كان على وشك أن ينشد من أشعار

هوميروس يحاول تقمص شخصيته، ويطلب لنفسه بالمكافأة التى يستحقها مثل هذا الشاعر

الموقر. إنه أسلوب إذن يؤكد به المنشد الهومري ذاته، لأنه يزوج بعمله إلى أعماق الناس، وينتزع إنتباه جمهوره الواسع والمختلط، ويستغل شهرة المكان المقدس - أي ديلوس - الذى تنشده فيه الأشعار. على أية حال فإن صمت الشاعر الملحمي وتخفيه قد إنتهى وإلى الأبد. فهنا نجد المنشد الهومري رغم قدره المتواضع يطالب لنفسه بقدر من تأكيد الذات. وهذا يعنى أن الشعر الذاتى قد بدأ يطرق الأبواب، أو بالأحرى يطل من بعض نوافذ الشعر الملحمي التقليدى نفسه، وهو شعر يطمس ذات الفرد بطبيعة الحال، لأنه يتغنى ببطولة الشعوب لا الأفراد^(٥١).



الشكل رقم (٧)

(٥١) عن نصوص الأناشيد الهومرية وأحدث الدراسات حولها انظر:

Hesiod, The Homeric Hymns and Homeric, with an English translation by
H.G. Evelyn White, Loeb Classical Library 1914. reprint 1974.
R.C.M. Janko, Homer, Hesiod and the Hymns. Cambridge 1982.

الفصل الثانى

هيسودوس: الإنسان الفرد والشاعر المعلم

١- ما بين الشعر الملحمى والتعليمى

يمثل هيسودوس المرحلة الإنتقالية بين الشعر الملحمى والقصائد الذاتية أو ما نسميه الشعر الغنائى، ولذلك نجده يجمع بين خصائص الملحمة وظهور الروح الفردية. وهذا ما سنحاول تبيانہ فى الصفحات التالية، بعد الإشارة إلى المتغيرات فى بنية المجتمع الإغريقى.

على الصعيد السياسى كان النظام الملكى لا يزال موجوداً إبان القرن الثامن فى بعض أنحاء بلاد الإغريق. ولقد كان الملوك والأمراء فى بلاطهم - كما رأينا - رعاة الشعر الملحمى وحماة المنشدين الهومريين. فلما جاء القرن السابع حل محل الملوك فى مناطق كثيرة مجموعة من النبلاء إقتسمت فيما بينها السلطان والإمتيازات الملكية فيما يعرف بنظام حكم الأقلية أى الأوليجارخية Oligarchia. وترتب على ذلك أن شعر أفراد هذه الفئة القليلة الحاكمة بالازدهار والزهو فحاولوا أن يلفتوا الأنظار إليهم وإلى عهدهم، فتحولوا عن الماضى وركزوا انتباههم على الحاضر، أى لم يعد المهم الآن هو التغنى بالأفئذج البطولى القديم، كما فى الملاحم، بل الإشادة بالقيمة الشخصية للإنسان الحى والعناية بكيان الفرد الموجود على ظهر الأرض. ومن ثم عزف الناس عن الشعر الملحمى الذى يطمس الذات، ورغبوا فى أشعار يرون فيها أنفسهم فتملاً حياتهم وتثريها بتسجيل حوادثها الكبيرة والبسيطة. وسرهم أن يروا أعمالهم اليومية موضوعاً لكلمات منغمة، يمكن أن يتغنوا بها هم والأجيال القادمة. وكانت هذه الكبرياء الأرستقراطية هى التى ولدت مفهوماً جديداً لقيمة الإنسان. والمفهوم الجديد يختلف عن المفهوم الهومرى القائم على عبادة الكرامة والشرف. إنه مفهوم يقوم على أشياء أخرى كثيرة كان هوميروس نفسه واعياً بها، ولكنه رآها غير

ملائمة للبطولة، فإكتفى بالإشارة إليها في تشبيهاته المملوءة بمشاهد مستوحاة من الحياة المعاصرة له. أما الآن فقد صارت هذه المشاهد من الحياة اليومية والأعمال العادية هي لب الشعر وجوهره وسبب وجوده. وهذا تحول ضخم في الرؤية الإغريقية للفن عموماً والشعر بصفة خاصة.

ومن المرجح أن الشعر الذى كان موجوداً حتى قبل هوميروس كان يضم نوعاً ذاتياً، ولكنه - أى النوع الذاتى - كان يحتل مكانة أكثر تواضعاً من الشعر الملحمى الذى إحتل بالملوك وتمسح ببلاطهم. فلما إنزوى الشعر الملحمى وخبا نوره الوهاج، كان من الطبيعى أن يبرز الشعر الذاتى الغنائى وأن يخرج من مكمّنه ويحاول بسط نفوذه وتوسيع رقعة شعبيته. ولكن هذا لن يتم سريعاً، بل تدريجياً، متخذاً أكثر من مسار، لأنه كانت هناك أكثر من وسيلة للتعبير عن الذات. المهم أن الشعر نزل من علياء الملحمة وسماء الملوك إلى أرض الواقع وحياة الشعوب، ليسير على قدمين بين الناس فى حياتهم اليومية. ولأول مرة نستطيع أن نعيش الإغريق، وأن نراهم كما رأوا هم أنفسهم فى أشعار لا تمسح الأساطير القديمة بل تتحدث عن صانعيها.

ولقد أسهمت الإكتشافات الأثرية الحديثة فى كشف النقاب عن مسار هذا التحول فى مفهوم الشعر، الذى يعود إلى أيام هوميروس نفسه. إذ عثر على إناء (إبريق) للخمر فى أثينا مرسوم على الطراز الهندسى وعليه نقش يبدأ بالبيت السداسى التالى:

"إلى ذلك الذى من بين جميع الراقصين يصنع أعذب المتعة"^(٥٢)

ويؤرخ هذا الإبريق حامل النقش بعام ٧٢٠ تقريباً ويبدو أنه كان جائزة منحت لراقص ماهر لا يتبع أسلوباً زخرفياً، وإنما يتبنى أسلوباً راقياً فى فن الرقص مما أثار إعجاب بعض المشاهدين. ما يهمنا على نحو خاص أن البيت المترجم

يتحدث عن مناسبة إجتماعية معاصرة وواقعة بعينها عايشها ناظم البيت. ومع أن كلمات هذا البيت تنم عن حسن إختيار، فهي منتقاة بعناية. إلا أنها تعكس الموروث الملحمي المألوف، الذى ليس من الضروري أن يكون هومرياً. ومؤلف هذا البيت فيما يبدو ينتمى إلى طبقة إجتماعية أعلى من تلك التى تمتع بها شعراء الأناشيد الهومرية، ومن يدري؟ لعل الذى نظمه هو نفسه الذى أهدها مكافأة للراقص الرائع، وينبغى ألا تفوتنا الإشارة إلى أنه حتى فى هذا الوقت المبكر أصبحت الكتابة تلعب دوراً بارزاً فى عالم الحياة والفنون، حتى إنها قد صارت قادرة على تسجيل الشعر.

وهناك كأس من الطراز الهندسى أيضاً عثر عليه فى بيثيكوساى الواقعة فى جزيرة إيسخيا بخليج نابلى ويؤرخ بما قبل عام ٧٠٠. ونقش عليه القول الإستهلالى الغريب التالى: "أنا كأس نيسطور". ويبدو أن هذا الكأس يحمل نقشا سحريا قصد به صاحبه أن يكسب حب من يهواها، لأنه مكون من بيتين سداسيين ترجمتهما كما يلى:

"دع كل من يشرب من كأس هذا الرجل، يقع على الفور

فريسة للرغبة التى توحى بها صاحبة التاج الجميل أفروديتى" (٥٣)

وهنا مرة أخرى نجد الوزن السداسى والأسلوب اللغوى الملحمى هما أدوات التعبير المألوفة، ومن ثم فىمكن أن نستخلص من هذا المثال - وسابقه - أنه فى الجزء الأخير من القرن الثامن رغب الناس فى التحدث عن أحوالهم السائرة ومشاعرهم الآنية، فلم يجدوا أمامهم سوى وزن ولغة الملاحم. أى أنهم عبروا عن أنفسهم وحياتهم المعاصرة فى قالب الشعر الشفوى الموروث والتقليدى. ومع أنه من الطبيعى أن تكون لهذا التراث تنويعاته المحلية والمتباينة، إلا أن جوهره واحد لا

يتغير. المهم أن الشعراء الصغار استطاعوا بعقريتهم أن يطوعوا الفن الملحمي العملاق لأغراضهم الشخصية الصغيرة، فنجحوا بذلك في تغيير مسار الفن الشعري كله. لقد أصبح الشعر الملحمي يجزأ إلى مقطوعات صغيرة تعالج موضوعات معاصرة، أى أنه لم يعد شعراً ملحمياً بالمعنى السليم.

وإذا كان الشعر التعليمي قد نبت إنعكاساً للتغيرات التي طرأت على المجتمع والحياة إبان الفترة التي عاش فيها هيسودوس، فمن الملاحظ أيضاً أن هذا الشعر يضم أعمالاً وقصائد ليس لها من قاسم مشترك سوى أن موضوعها ليس هو الحب أو الحرب بل العلم والفلسفة أو أى فن من الفنون الحرفية. والجدير بالذكر أن الإغريق لم يعتبروا الشعر التعليمي غرضاً مستقلاً من أغراض الشعر، ولكنهم صنفوه تحت اسم "الملاحم" Epe. وهذا الفن الشعري في الحقيقة قد نشأ عند الإغريق بصورة تلقائية. وقد يزعم البعض أن هذا الفن محكوم عليه بالزوال، لأنه يقوم أساساً على المزج بين عناصر متباعدة ومكونات متنافرة. بيد أن البحث في ازدهار هذا الشكل الفني في العالم القديم (حيث بلغ الذروة لدى الرومان ولا سيما في قصيدة لوكريتيوس في "طبيعة الأشياء")^(٥٤) وكذا في أسباب هذا الازدهار يكتسب أهمية خاصة لأنه سيساعدنا على فهم طبيعة هذا الفن.

ويمثل هيسودوس بالنسبة للشعر التعليمي ما يمثل هوميروس بالنسبة للشعر الملحمي، أى المصدر والمنبع والعلامة المميزة. كلاهما ظهر في فجر الأدب الإغريقي^(٥٥). ولكن بينما وضع هوميروس بملحمته إطاراً محدداً وثابتاً للشعر الملحمي، فإن قصائد هيسودوس "الأعمال والأيام" Erga Kai Hemerai و "أنساب الآلهة" Theogonia لا تمثل سوى بداية قوية ودافعة نحو تجارب أوسع وأشمل وأكثر تشعباً. فليس في قصائد هيسودوس من وضوح الشكل ونضوجه

(٥٤) أحمد عثمان: الأدب اللاتيني العصر الذهبي، ص ١٦٠-١٧٧.

(٥٥) عن علاقة هيسودوس بالشرق راجع:

P.Walcot, Hesiod and the Near East. Cardiff 1966.

الفنى إلا القليل، كما أن الشاعر قد خلع على قصيدة "الأعمال والأيام" بالذات من شخصيته وظروفه الخاصة ما قد حال بين الأجيال التالية له ومحاولة تقليدها تقليداً مثمراً.

ومما يلفت النظر أن الملامح الرئيسية للشعر التعليمى ترتبط بلامح الشعر الملحمى. بل إن أهم ما يميز الشعر التعليمى هو الارتباط الوثيق بالملامح شكلاً ومضموناً. ففي قرون ما قبل الأدب المدون فى بلاد الإغريق كان الإنشاد فى الوزن السداسى - كما رأينا - هو الوسيلة المثلى لتناقل الأخبار والمعارف جيلاً بعد جيل. ولقد تم ذلك التناقل بطريقتين مميزتين، الأولى هى رواية الأساطير شفاهة وقد إنتهت هذه الطريقة السردية بالإغريق إلى الملاحم الهومرية. أما الطريقة الثانية فهى الأسلوب غير السردى، والذى شاع بوجه خاص فى منطقة بويوتيا وهى المادة الفولكلورية التى نقحها وصقلها هيسودوس. إن قبولنا بوجود علاقة ما بين تراث ما قبل هوميروس وتراث ما قبل هيسودوس قد يساعدنا على فهم الطابع الهومرى لأشعار هيسودوس التعليمية. ويتمثل هذا الطابع أول ما يتمثل فى إستخدام الوزن السداسى الملحمى لأداء غرض تعليمى. كما أن أشعار هيسودوس حافلة باللهجة أو اللهجات الهومرية. وهناك عبارات بأكملها منقولة من "الإلياذة" و "الأوديسيا". يضاف إلى ذلك أن هيسودوس قد ملأ قصيدتيه بفقرات سردية صيغت بأسلوب ملحمى قح، ولو أنه غير مصقول فى بعض الأحيان. صفوة القول إن الشعر التعليمى الذى إبتدعه هيسودوس كان ذا أصول ملحمية إلى حد كبير. ومما يؤيد رأينا أن الشعراء التعليميين المتأخرين الإغريق منهم والرومان قد ورثوا ذلك عن هيسودوس. إذ ظلت الروابط وثيقة بين الشعر التعليمى والشعر الملحمى. ولقد إلتزم كل الشعراء - فيما عدا أوفيدىوس (٤٣ ق.م - ١٨ م) - بالوزن السداسى كما إستلهموا التعبيرات الملحمية وتعلموا كيف يمزجون المقطوعات الوصفية بأخرى قصصية. وقد فعلوا كل ذلك بوعى كامل وعن قصد معلى ونية واضحة ومبينة. ذلك أنهم توخوا أن يقتفوا أثر رائدهم هيسودوس فى

تبنى الأساليب الملحمية.

ورابطة أخرى بين الشعر الملحمى والتعليمى نجدها فى مناجاة هيسودوس الإفتاحية لربات الفنون. على أن مناجاة هيسودوس هذه للإلهات الملهمات تمتزج على نحو تلقائى بدعاء إضافى لزيوس راعى العدالة القدير ("الأعمال والأيام" بيت ١٠-٢). ففى ذكر زيوس بصفته المميزة هذه فى بداية القصيدة تقليد إبتدعه هيسودوس وإتبعه بقية الشعراء التعليميين، أى الإستهلال بمناجاة الآلهة المختصين والمتصلين صلة وثيقة ومميزة بموضوع القصيدة. هكذا ناجى آراتوس (المولود عام ٣١٥) فى مطلع قصيدته "الظواهر" زيوس. وهذه القصيدة تعد صياغة شعرية بالوزن السداسى لأبحاث فلكية، وهو يناجى زيوس لأنه بالأساس رب السماء والأفلاك. وبالمثل ناجى كل من لوكرتيوس (حوالى ٩٩-٥٥) وأوفيدوس (٤٣ ق.م - ١٨م) فى مطلع قصائدهما التعليمية الربة فينوس (أفروديتى). وفعل فرجيليوس (٧٠-١٩) نفس الشئ عندما نظم "زراعياته" إذ إستهلها بمناجاة الآلهة الزراعيين.

٢- "الأعمال والأيام"

لعل "أنساب الآلهة" تعد إحياء للشعر القديم، الذى كان موجوداً قبل هوميروس وإقتصرت موضوعاته على قصص الآلهة دون البشر. أما قصيدة "الأعمال والأيام" فهى قصيدة تدور حول موضوع شخصى وقضية ذاتية. لقد وضع هيسودوس نفسه فى مقابلة أو معارضة سافرة للموروث البطولى. فنجده يناقض ويناهض هوميروس وتصويره للحياة التى كانت تتركز حول النبلاء والأمراء فى قصور الملوك. ذلك أن هيسودوس قد رأى الحياة من زاوية الفلاح الكادح، الذى تطحنه مشاكل حياته ومشاغله أعماله وهموم حاضره. وإذا كان هوميروس يقدم لنا ماضياً متوهجاً ودرامياً، فإن هيسودوس بواقعية لا تعرف التردد بصور الحاضر المظنى وغير الواعد بأية مكافأة من نوع خاص للمكدودين سوى لذة الحياة بضمير مستريح. وتحكى الأساطير أن هيسودوس دخل فى مسابقة

شعرية مع هوميروس. وفاز الأول الذى أعطاه حكم المسابقة - الملك بانيديس Paneides - الجائزة المرصودة. وقد تكون هذه الأسطورة من ذلك النوع التفسيري، بمعنى أنها حيكت لتبرر الاختلاف الواضح بين الشاعرين وإزدياد شعبية الشاعر الأحداث على حساب زميله الأقدم. وتسلط الأسطورة مزيداً من الضوء على نفسها، عندما تقول إن هيسودوس كان قد هزم أمام هوميروس عندما تبارزا فقرة بفقرة، بيد أن الجائزة أعطيت له لأنه إجمالا يتغنى بالزراعة والسلام لا بالحرب والضرب والتخريب. وهكذا تضع الأسطورة هيسودوس فى مكانه الصحيح الذى إختاره هو لنفسه.

لقد أوضح لنا هيسودوس منذ إفتاحية "الأعمال والأيام"، التى تضمنت الدعاء لزيوس رب العدالة، أن فكرة العدالة هى بيت القصيد. بل إنه يعود فيقول (ب ٢٧٥-٢٨١):

"أنصت لصوت العدالة وأهجر أية فكرة للعنف، هذا هو القانون الذى وضعه زيوس للبشر. إن الأسماك والحيوانات المفترسة والطيور المتوحشة تأكل بعضها بعضاً، لأنها ليس لديها أية فكرة عن العدالة. أما البشر فقد وهبهم زيوس العدالة، وهى التى ثبت أنها أحسن ما يملكون على الأرض. لأن زيوس يهب الرخاء والإزدهار لكل من يرى الحق ويرغب فى أن يتناقش حوله"

ويقول هيسودوس عن العمل الشاق وقيمته (ب ٣٠٢، ٣٠٨-٣٠٩، ٣١١ من نفس القصيدة):

"المجاعة رفيق دائم للرجل العاقل، ومن العمل يصبح المرء غنياً، ويمتلك قطعاناً من الماشية والأغنام. وبالعمل أيضاً يصبح الإنسان أكثر قرباً من الآلهة. ليس العمل عاراً، ولكن العار ألا تعمل".

ويسمى هيسودوس اللص "نائم النهار" hemerokoites. ولعل هذه

العبارات الوعظية والأمثال الحكمية من الموروث الشعبي المألوف، الذى كان الفلاحون وغيرهم يرددونه قبل هوميروس وحتى عصر هيسودوس. ومن ثم فإن عمل الأخير إقتصر على مجرد إلتقاط وإعادة صياغة هذه الأقوال صياغة شعرية عصرية. وإن كان ذلك قد حدث فعلاً فإنه لا يعيب هيسودوس، بل على النقيض من ذلك يعطى لأشعاره قدراً أكبر من الأهمية. لأن المصدر الشعبى هو الذى صنع أعظم أعمال الشعراء التعليميين وغير التعليميين، وهو الذى يشكل السبب الرئيسى لنجاح الأعمال الفنية بصفة عامة.

وفى قصيدة "الأعمال والأيام" يسمع هيسودوس تقليداً آخر فى الشعر التعليمى ألا وهو أسلوب "الخطاب المفتوح". وهذا الأسلوب بلا شك يزيد من وقع الإرشاد على النفوس فى الأشعار التعليمية. فهيسودوس دائماً يخاطب أخاه بيرسيس، وفى خطابه يمتزج عنصر الإحساس بالمرارة وحسن النية. يقول مثلاً فى بيت ٢٨٦:

"إننى أخاطبك أنت يا بيرسيس أيها الأحق إلى حد كبير وسوف أخبرك...."

ويؤنب الشاعر أخاه بسبب ظلمه الفادح، إذ إغتصب نصيب هيسودوس فى الميراث، ورشا السلطات المحلية أو كما يسميهم هيسودوس مستخدماً المصطلح الهومرى "الملوك". ولأنه من ناحية أخرى متكاسل ويرى أن التعدى على حقوق الفير والظلم هما أقصر وأسهل طريق نحو تحقيق كسب غير مشروع ولكنه سريع (ب ٢٧-٤١، ٣١٤-٣١٦، ٢٩٦-٤٠٤).

وينصح هيسودوس أخاه بيرسيس بأن يختار الصراط المستقيم وأن يتجنب طريق الضالين، لأن السماء تتولى ثواب المستقيمين وعقاب المسيئين هم ومدنهم (ب ٢١٣-٢٤٧). ويقول (٢٨٦ وما يليه) لبيرسيس:

"إسمع يا بيرسيس إنه لمن السهل أن يأتى المرء أعمال الشر، والصعب هو أن يكون الإنسان ممتازاً. لذا فأنصت لنصيحتى، ونحى جانباً عنك

الخجل المزيف من العمل اليدوى، وإجتنب الأساليب الخسيسة"

ورغم أن هذه المواعظ مزدوجة أى قصد بها هيسودوس إلى جانب أخيه الجمهور العريض، ولاسيما أولئك المرتشين من الحكام، والذين كانوا يرون أن الحق والعدل يكمنان فى القوة والبطش (ب ٣٨-٣٩). ومع أننا لا نشك فى أن هيسودوس كان يخاطب أيضاً فلاحى بويوتيا المكوديسن الذين لا يملكون إلا التمسك بفضيلة العمل والعدل أساساً للحياة وسبباً للوجود، إلا أن بيرسيس يأتى دائماً فى المقدمة بين ثنايا قصيدة هيسودوس. وبهذا الأسلوب كسب العمل الأدبى التعليمى سلاحاً قوياً، سواء تم ذلك بطريقة تلقائية أو بصورة متعمدة من جانب الشاعر. ذلك أنه من الطبيعى أن يضع السامع أو القارئ نفسه موضع بيرسيس كلما صب عليه هيسودوس هجومه أو إرشاداته. وبالمثل يستطيع القارئ أن يعتبر تزلف لوكريتيوس لجايوس ميمىوس موجهاً له هو. وبمقدور نفس القارئ أن يأخذ تبجيل فرجيليوس لمايكيناس على أنه يستهدفه هو شخصياً.

فى قصيدة "الأعمال والأيام" يخاطب هيسودوس الفقراء الذين لا يذكرهم هوميروس إلا لماماً، ولا يلعبون دوراً بارزاً فى الأدب الإغريقى بصفة عامة. وقرية هيسودوس نفسها أسكرا قرية معزولة فى بويوتيا ومن العسير الوصول إليها. وهى لا تعجبه شخصياً بسبب بردها الشتوى القارس وحرها الصيفى الخائق. ومع ذلك فالشاعر لم يرحل عنها قط. ولم يعبر البحر سوى مرة واحدة عندما أبحر من أوليس إلى الجزيرة المقابلة أى يوبويا التى لا تبعد كثيراً عن مسقط رأسه. وفى هذه الجزيرة وأثناء هذه الزيارة فاز هيسودوس بجائزة مدينة خالكيس، فوهب الجائزة إلى ربات الفنون على سفح جبل الهيليكون. ويقال إن هيسودوس عزف عن الترحال، حتى لا ينقطع عن عمله فى الحقل، أو حتى لا يبتعد عن مقر ربات الفنون.

وفى أبيات ٣٨١-٧٦٤ يقدم هيسودوس النصائح العملية المباشرة لممارسة سائر الأعمال الزراعية، وأهمها جميعاً النصيحة بضرورة أن يمتلك الفلاح

منزلاً وزوجة وثوراً للمحراث، حتى لا يحتاج إلى الإستعارة من الغير فهذا أمر معيب. وينصح الشاعر بتنظيم النسل متسائلاً أليس من الأفضل أن يكون للمرء طفل واحد يعيش فى رخاء؟ وفى حالة إضطرار الفلاح للإستعانة بخادمة فلتكن بلا أطفال^(٥٦). يشير هيسودوس على الفلاحين أن يحتاطوا لبرد الشتاء القارس منذ أيام الصيف الحار نفسها. ثم يختم هذه الفقرة بوضع مبادئ متفرقة للحياة أهمها السن الملائم للزواج والحكمة فى التدبير وكياسة التصرف. أما فى أبيات ٦٦٥-٩٢٨ فيورد قائمة بالأيام المحظوظة وأخرى بالأيام المنحوسة والتي ينبغى على المرء ألا يعمل فيها.

ومن الواضح أن قصيدة "الأعمال والأيام" تعكس بالفعل حياة فلاح فقير، لا حياة رجل غنى أو أمير. ويبدو بعدها الأخلاقى محدوداً، إذ لا يترك مجالاً واسعاً للكرم ولا للتفضل بفعل الخير أو التعاطف مع الفقراء أو الضعفاء غير المحظوظين. كما أنها من الناحية الدينية تضم بعض الخزعبلات التى كان هوميروس قد تخطاها وتخلص منها. بيد أن التركيز على فكرة العدالة ووضعها مبدأً كونياً عاماً قد تقدم بنا خطوة للأمام فى رحاب الفكر الدينى.

تعد قصيدة "الأعمال والأيام" الخطوة الأولى على طريق التأمل الفلسفى التشاؤمى. وهذا ما يمكن أن ندلل عليه من نظرة هيسودوس للمرأة، فهى نظرة لا تتميز بليبرالية هوميروس شاعر البطولة. حقاً إن هيسودوس يقول (٧٠٢) إن المرء ما إستفاد قط خيراً من زوجة صالحة، وما أصابه قط أسوأ من زوجة طالحة فهى لعنة قاتلة. غير أنه بصفة عامة يعتبر المرأة فخاً منصوباً للرجل، أى غواية تقوده للهلاك (٣٧٣-٣٧٥). وهذا أمر واضح فى أسطورة باندورا عنده، فهى أولى النساء وأم الشرور وأس العذاب فى الحياة البشرية. بل هى المخلوق الجميل الذى صنعه الآلهة وبعثوا به إلى الأرض من أجل تعذيب الرجال. لقد غضب زيوس عندما

سرق بروميثيوس النار من أجل الناس، فأمر هيفايستوس إله الحدادة والصناعة بتشكيل "باندورا" التى يعنى اسمها "مانحة كل الهبات" أو "حاملة كل الهدايا". ومن ثم فقد ترمز إلى الأرض نفسها أم الأشياء جميعا. على أية حال كان الذى إستقبلها على الأرض هو أخ غبى لبروميثيوس ويدعى إبيميثيوس. لقد زين هيفايستوس باندورا بكل الهدايا التى وهبها لها الآلهة، فحملتها فى إبريق يقبع فى قاعه الأمل، وهو ما قد يعنى الدواء لكل مآسى الإنسانية. المهم شرعت باندورا تبعثر هداياها أى شرورها فى أركان الدنيا فامتألت الحياة بالردائل والرزايا^(٥٧). بيد أن باندورا كانت حريصة دائما على أن تضع الغطاء فوق الإبريق قبل أن يتمكن الأمل من الإفلات والخروج للناس المتلهفين على أية بارقة للأمل. ولذا فإن آلاف الشرور تهيم بين الناس وتملأ دروب الحياة فى البر والبحر، ولا يزال الأمل محبوسا فى الإبريق. ومن ثم فالحالة البشرية مستعصية وميثوس من شفافها. بيد أن هيسودوس يقدم حلا إيجابيا وحيدا إنه العمل، الأمل الوحيد الباقي للإنسان لكى يتحمل الحياة الدنيا. وأفضل الأعمال هى الزراعة لأنها توفر الأمن الغذائى وتقضى على المجاعة. ومع أن هيسودوس يعرف تفاصيل العملية الزراعية إلا أنه ليس سعيدا بها، إذ تسعده أكثر بعض سريعات الراحة، عندما يجلس فى ظل صخرة ليشرب الخمر واللبن أو يأكل الخبز وبعض قطع اللحم البقرى. وهى سويعات نادرة فى حياته. المهم أنه بالنسبة لهيسودوس العمل البطولى هو عمل الفلاح فى مقابل عمل أبطال الحرب الهومريين.

وإذا كان هناك شئ من التشاؤم عند هوميروس، فإنه مغلف بالعظمة البطولية المبهرة. أما تشاؤم هيسودوس فمباشر وسافر. إنه يقول بوضوح شديد وتأكيد قاطع إن البشرية تسير من سئ إلى أسوأ، فى البداية كان العصر الذهبى القديم قدم الإنسانية، إنه عصر الوفرة والكثرة، الرخاء والإسترخاء، عصر السلام

(٥٧) عن التشاؤم فى قصائد هيسودوس وعلاقة ذلك بتراجيديات أيسخولوس ولاسيما "بروميثيوس مقيد"

أنظر: F.Solmsen, Hesiod and Aeschylus (Cornell University Press 1949), pp. 124 ff

والأمان فى ظل حكم "الإله" أو "الملك" كرونوس. وعندما إختفت هذه السلالة البشرية الذهبية من على سطح الأرض حلت محلها سلالة أخرى "فضية" وتلتها سلالة "برونزية"، ومن بعد أتت السلالة الرابعة سلالة الأبطال. وهى السلالة التى لا تستمد إسمها من أى معدن من المعادن، كما أنها السلالة التى إنقرضت فى الحروب حول أسوار طيبة وطروادة. وبعدها جاء عصر السلالة الخامسة الحديدية أى العصر الحديدي الذى يتحدث عنه هيسودوس فيقول ("الأعمال والأيام" بيت ١٧٤ وما يليه):

"ليتنى لم أكن بين رجال الجيل الخامس، بل ليتنى
مت قبله أو ولدت بعده. فالسلالة التى توجد
الآن هى حقا سلالة حديدية ولا راحة لأحد
فيها من الأسى والإرهاق نهارا والهلاك ليلا..."

ومن هذه الأبيات يتضح بما لا يدع مجالا للشك أن هيسودوس يرى أن التاريخ تطور مطرد نحو الأسوأ أى أنه تدهور تدريجى. وهذه نظرة تشاؤمية للحياة والحضارة البشرية. ويفسر هيسودوس هذا التدهور المتصل فى أحوال السلالة البشرية بأن الآلهة يكون لها سوء النية والحسد والحقد. ولكننا يمكن أن نعلل سيطرة هذا التشاؤم على أشعار هيسودوس بظروفه الخاصة وتجربته المريرة فى الحياة كما رأينا.

حقا إن هوميروس يشير إلى "الأقدار السماوية" التى تصدر فى هيئة أحكام وتشريعات شفوية لتصبح بمثابة قوانين غير مكتوبة لها قداستها، وذلك قبل أن تكتب الدساتير. ويتحدث هيسودوس بمرارة المجرب عن هذه القوانين التى غالباً ما تحور لصالح الملوك والأمراء. ولذلك فهو يخاطبهم وينذرهم بألا ينسوا أو يتناسوا إنتقام الآلهة. فهناك "عشرة آلاف مثلية" (أى ثلاثون ألفاً أو عدد لا حصر له) من الأرباب الخالدين يمشون على الأرض مخفين وسط الضباب ليراقبوا تصرفات البشر. وزيوس الذى لا يغمض له جفن سيعاقب الأشرار فى النهاية. وكما عقد

هوميروس على درع أخيلليوس مقارنة بين مدينتين إحداهما فى حالة حرب والأخرى فى حالة سلم، فإن هيسودوس يعقد مقارنة بين مدينتين أخريين، فى إحداهما تسود العدالة وفى الثانية يهيمن العنف والظلم. ولكن هيسودوس على يقين تام - بوحى من نظرتة التشاؤمية - بأن العدل ضعيف كل الضعف أمام عنفوان الظلم وجبروته. وهو يثبت وجهة نظره هذه مستخدماً قصة العندليب والصقر، إذ إنقض الأخير بمخالبه على الطائر المغرد، ثم طار به إلى أجواز الفضاء قائلاً له فى خيلاء:

"أيها المخلوق البائس، لماذا تصرخ؟ ها أنا، وأنا أقوى منك كثيراً قد أمسكت بك فى قبضتى، وعليك الآن أن تذهب أينما شئت أنا، هذا مع أنك طائر جميل الصوت. إننى أستطيع الآن إن أردت أن أجعلك غذائى، وأستطيع أيضاً إن شئت أن أطلق سراحك. أيها الطائر البائس إنه أحق من يحاول مقاومة الأقوى منه، لأنه لن يستطيع أن يزحزحه، ولن يناله من المحاولة إلا الألم والعار".

وهكذا فإن هيسودوس الذى لا يفصله عن هوميروس زمن طويل يأتى مناقضاً له فى كثير من النواحي، فحتى عندما يورد قصة سبق لهوميروس أن رواها يعطيها معنى جديداً. وهذا أمر واضح فى أسطورة بروميثيوس الذى خدع زيوس عندما قدم له عظام الذبيحة ملفوفة فى كثير من الدهن، بدلاً من أن يقدم له صافى اللحم. فهو عند هيسودوس ليس مشهداً كوميدياً بل هو مصدر للشروع التى أصابت الناس. وبصفة عامة يفتقد هيسودوس سلاسة وعذوبة الشعر الهومرى، ولكنه يتفوق عليه فى الأقوال المحكمة والمأثورات، وفى محاولته التعمق فى فهم الموقف الإنسانى فى هذا الكون. لقد طور هيسودوس لنفسه فكرة عن ماهية الآلهة الذين وجد فيهم العزاء للمقهورين المظلومين، ورمزاً خالداً لانتصار النظام على الفوضى، وضمناً لسير العدالة وإنذار الظلم.

وترك هيسودوس بصماته أيضاً على تاريخ الشعر التعليمي في كافة الآداب بالبناء غير المحكم الذي نظم فيه قصيدته "الأعمال والأيام". فمن الملاحظ أن العناصر المكونة لهذه القصيدة لا ترتبط ببعضها البعض إلا بخيوط واهية يمكن فصلها. فنحن نتقل في القصيدة من قوائم كاملة للحكم والأمثال، إلى أحداث ملحمية الطابع، إلى إستطرادات بعضها يتصل بالترجمة الذاتية^(٥٨) للشاعر نفسه، وبعضها الآخر بعيد عن ذلك كل البعد. ثم نصل إلى مجموعات من الأفكار المفيدة حول الزراعة، وتحذيرات متشائمة عن الملاحية (أبيات ٦١٨-٦٩٤). فلا غرو إذن أن النقد بعد تحليل دقيق لهذه القصيدة قد وجدوا ما يبرر الشكوك التي دارت حول وجود بعض التحريف أو الإقحام في أبياتها. ولو أن مثل هذا التشتت في بنية القصيدة قد يعود إلى نقص في تقدير هيسودوس وحكمه على الأشياء ومدى إرتباطها بموضوعه الأصلي. المهم أن هذه الخاصية قد انسحبت على بقية الشعراء التعليميين من بعده، حتى أن شعراء العصر الهيلينستي وهم المشهورون بالتدقيق والتحقيق قد تأثروا بهذه السمة الهيسودية، وتعلموا كيف يستغلون بمهارة وحذق مثل هذه الإستطرادات بهدف إضفاء الزخرف على عملهم الشعري.

وبغض النظر عن هذه التأثيرات الملموسة لقصيدة "الأعمال والأيام" على التراث الشعري التعليمي عند الإغريق والرومان، فإن هذه القصيدة قد أصبحت من أمهات الأشعار التي أثرت في كل الفنون الشعرية بالعالم القديم. فلهذه القصيدة بصماتها الواضحة على الشعر الغنائي والمسرحي وعلى الفكر الأخلاقي والسياسي. نضرب لذلك مثلاً برؤية هيسودوس - التي سبق أن ألقينا إليها - عن "العصر الذهبي" الذي يختلط فيه الرخاء الزراعي بمفهوم العدالة، فكلاهما يرتبط بفكرة الماضي الذي ولي ولن يعود مرة أخرى (أبيات ١١٧-١١٩، ٢٢٥-

M. Griffith, "Personality in Hesiod", Classical Antiquity 2 (1983) pp. 37-65. (٥٨)

(٢٣٩). لقد مارست هذه الفكرة تأثيراً كبيراً على العديد من الشعراء مثل آراتوس ولو كريتوس وفرجيليوس وتيوللوس، بل وعلى فيلسوف مثل أفلاطون. وما زالت لها أثارها الباقية في الآداب الحديثة^(٥٩).

٣- "أنساب الآلهة":

تبدو قصيدة "أنساب الآلهة" وكأن مؤلفها قد نظمها بإيعاز من ربّات الفنون نفسها. وقد تكون هذه القصيدة أول نتاج للشاعر الذي يحاول فيها ترتيب مجموعة من الأساطير المتفرقة بأن يعطى لها نظاماً متماسكاً. ولعله أول من فعل ذلك، لأن عمله هذا صار مرجعاً في مسألة بداية الأشياء ولا سيما تسلسل نسب الآلهة. وفي هذه القصيدة يتحدث هيسودوس كما لو كان رجلاً مميزاً عن بقية الناس، أو كأن الآلهة منحته قدرات خاصة تمكنه من النفاذ إلى خبايا الأمور. فهو لا يتردد ولا ينتابه الخوف من احتمال الخطأ. ولما كانت القصيدة تضم عدداً وافراً من الزيجات الإلهية وبالتالي عمليات التناسل المستمرة، فإن ذلك قد يوحى بأن مسار القصيدة آلى بحث. بيد أن المدقق في أبياتها يستشعر نوعاً من التخطيط والتدبير في مسيرة الكون والكائنات، كما يحس بشئ من الجاذبية لمتابعة عمليات الزواج والإنجاب الإلهية هذه.

ويرى هيسودوس أن نمو العالم والآلهة يتم في حركة بطيئة ومضنية من الفوضى إلى النظام. ففي البداية كانت "الفوضى" Chaos وإريوس Erebus والليل Nux فأنجبوا السماء Ouranos والنهار Hemera. وتزوج أورانوس من "الأرض" جايا Gaia وأنجبا سلالة العمالقة والمردة. وكلما تقدم الزمن للأمام حل الآلهة محل عناصر الفوضى في الكون. حتى جاء كرونوس Kronos فاستولى على العرش بعد أن خلع وخصى أباه أورانوس، واستولى على الحكم الكوني. ومن بعده جاء ابنه زيوس فتربع على عرش السماء، بعد أن فعل بأبيه كرونوس ما فعله

الأخير بأبيه. ولما هدد العمالقة جيغانتيس والمردة تيتانيس السلطة الإلهية، هزمهم زيوس وأخوته أرباب الأوليمبوس شر هزيمة وألقوا بهم فى الظلام. ولكن لا تزال مع ذلك هناك بعض عناصر الإضطراب والفوضى النشطة. فهناك "القوة" التى تحمل "القدر" و "الموت" و "الخصام". وفى مقابلهم توجد عناصر الجمال والوئام، وتمثلها سلالة ثيميس ربة الحق ورمز "العدالة" و "السلام" و "روح القانون".

وتتكون القصيدة من مقدمة (بيت ١-٣٥) عبارة عن تضرع إلى ربات الفنون ووصف للقاء الشاعر معهن. وجاء فى هذا الجزء قول الشاعر (بيت ١-١١):

"دعنا نبدأ فى أغنية ربات الفنون، ساكنات الهليكون، اللاتى يملكن جبل الهليكون العظيم والمقدس، ويرقصن بأقدامهن الناعمة حول النبع القرمزى وحول مذبح زيوس القدير. فبعد أن إغتسلن فى مياه بيرميسوس أو نبع هيبوس أو أوليمبوس المقدس قمن برقصات ساحرة ورشيقة فوق قمة الهليكون. ثم إنسابت خطاهن وعلى الأقدام إنتقلن من ذلك المكان ليلا، يلفهن هواء كثير وسرن الواحدة تلو الأخرى وهن يغنين بصوتهن الرخيم، ويتهلسن إلى زيوس لابس الدرع أيجيس، وهيرا مليكة السماء والأرض"

ثم يقول هيسودوس بعد ذلك (بيت ٢١-٣٤):

"لقد علمت ربات الفنون هيسودوس أغنية جميلة بينما كان يرعى أغنامه على سفح الهليكون، وقبل كل شئ فإن ربات الفنون "الموساى" بنات زيوس لابس الدرع أيجيس خاطبته بهذه الكلمات: أيها الرعاة قاطنو الحقول. ياللأشياء السيئة التى تستوجب لومكم، إنكم مجرد بطون شرهة. أما نحن فنعرف كيف نلبس أكاذيب كثيرة فى أقوالنا ثوب الحقيقة، ونعرف أيضاً كيف نتغنى بالحقائق عندما نريد.

هكذا تحدثن بنات زيوس العظيم ذوات اللسان الفصيح، وبعد

أن قطعن فرعا من شجرة الغار المزهرة أعطينسى صولجانا، وأوحين إلى
بأغنية ربانية، لكى أتغنى بالأشياء التى ستحدث وبما حدث بالفعل،
وأمرنى أن أمجد سلالة المباركين للأبد"

فهيسودوس كما يفهم من هذه الأبيات يرى مثل هوميروس بأن الشعر
إلهام. ولكنه يختلف عنه فى تخفيف درجة الإلهام هذه، وبالتالى زيادة دور الشاعر
فى العملية الإبداعية. إذ لا يرى هيسودوس فى ربات الفنون سوى مجرد ملهومات
ذوات لسان فصيح وقول بليغ، يجدن الرقص الساحر والغناء الأسر والكلام المقنع
والنافع. وإقتصر عملهن بالنسبة لهيسودوس على تزويده بصولجان الشعر، كما
أوحين إليه بالأغاني. وهذا يعنى أنهن أعطين لأشعاره قوة ربانية كبيرة، ولكنهن لم
يعطينه الأشعار نفسها كما حدث بالنسبة لهوميروس. وإنسجاما مع هذه الرؤية عن
الإلهام، فإن هيسودوس يعطى للشعر وظيفة أساسية هى تنمية معارف الناس،
والأخذ بيدهم فيما ينفعهم فى دنياهم وآخرتهم^(٦٠).

ويتلو ذلك الإستهلال أى مناجاة ربات الفنون فى قصيدة "أنساب الآلهة"
ما يمكن أن نسميه برولوج ثانى (بيت ٣٦-١١٥) وفيه يقول الشاعر:
"دعنا نبداً من ربات الفنون بنات زيوس من منيموسيني
(ربة الذاكرة) اللاتى يتغنين بكل شئ فى السماء والأرض"

وفى أبيات ١١٦-١٥٣ يقول "هيسودوس إن بداية الأشياء جاءت من
"الفوضى"، ثم يتحدث عن زواج "أورانوس" (السماء) من "جايا" (الأرض)
ونسلمهما. وفى أبيات ١٥٤-٤١٠ يثور أبناء أورانوس وجايا، أى المردة التيتانيس
والعمالقة جيجانتيس، ضد أبيهم أورانوس، ويقطعون أوصاله ويفصلونه عن
جايا الأرض.

(٦٠) راجع أحمد عثمان: "هيسودوس وطبيعة الشعر التعليمى"، مجلة "الشعر" القاهرية عدد ١٩ (يوليو

ثم يتحدث الشاعر عن عملية الزواج والتناسل بين التيتانيس. وفي أبيات ٤١١-٤٥٢ يقدم لنا مشهداً عرضياً عبارة عن نشيد يكرم فيه الشاعر هيكتاتي بنت أحد التيتانيس، وهو كويوس، من زوجته فويبي. وهيكتاتي كما يقول هيسودوس تحظى بمكانة خاصة لدى زيوس، ويمكنها أن تهب الناس كثيراً من الخبرات. وفي أبيات ٤٥٣-٥٠٦ يتحدث هيسودوس عن سلالة كرونوس وريا. فزيوس هو أصغر أبنائهما، يثور على أبيه ويخلعه عن عرش الكون. وفي أبيات ٥٠٧-٦١٦ يولد بروميثيوس ابن أحد التيتانيس وهو يايتوس. ويخدع بروميثيوس زيوس في نصيبه من القرابين ويسرق النار من السماء، ويرد زيوس الغاضب على ذلك بإرسال باندورا جدة النساء الأولى. كما يوضع بروميثيوس في الأغلال ويسلط عليه نسر كبير لينهش كبده، الذي يجدد له ليل كلما نفذ ليستمع عذابه للأبد. وفي أبيات ٦١٧-٨١٩ يصف هيسودوس المعركة بين سلالة كرونوس والتيتانيس وانتصار الطرف الأول.

وفي أبيات ٨٢٠-٨٨٠ تلد جايا الأرض سلالة جديدة متمثلة في الوحش تيفويوس الذي يصيبه زيوس بصاعقته. وفي أبيات ٨٨١-٩٥٥ بعد أن هزمت سلالة كرونوس كل الشرور يتلقون نصيحة جايا ويختارون زيوس ليكون ملكاً عليهم. ثم يصف الشاعر زيجات زيوس وبقية الآلهة. وفي أبيات ٩٥٦-١٠٢٢ يتحدث الشاعر عن أبناء الشمس من البشر، وأبناء الإلهات من الرجال ويتطرق "للمثيلات" (٦١).

من الواضح إذن أن "أنساب الآلهة" دراسة أسطورية لاهوتية، تسير على المنهج البدائي والمعروف آنذاك أي تتبع خيط النسب. وهي أيضاً بمثابة مقدمة لتاريخ العالم. ومع ذلك فالقصيدة أقل تشويقاً من "الأعمال والأيام"، حتى إن كوينتيليانوس الكاتب الروماني يقول "قلما يصل هيسودوس إلى أية درجة من

السمو، لأن غالبية قصيدته تضيع فى الأسماء^(٦٢). وهذا يعنى أن هدف هيسودوس الرئيسى فى هذه القصيدة هو نقل المعرفة والتعليم لا المتعة. ومن الملاحظ أنه إستبدل بالآلهة التقليديين آخرين أقل شهرة، وأضاف العديد من المعانى الجردة بوصفها قوى تم تجسيدها وتألiefها مثل "الخصام" وسلالتها من "التعب" و "النسيان" إلى "الجوع" و "الآلام"، وكذا سلالة "الليل" (أبيات ٢٢٦ وما يليها). بل إنه جعل من إيروس Eros أى "الحب"، الذى كان فى الأصل إلهاً محلياً فى ثيسبياي Thespiyai بإقليم بويوتيا قوة كونية عظمى. إنه طفل بلا أب وهو مولود من "الفوضى" (بيت ١٢٠ وما يليه). بل إنه جعل "الشائعة" PHEME قوة إلهية. وقد يعنى هذا أن "الرأى العام" - الذى يبدو كما لو أنه لا يوجد أى مسئول عنه - هو مظهر من مظاهر القوى الإلهية الخفية، تعمل فى الناس بلا وعى منهم (أبيات ٧٦٣-٧٦٤). ولربما كانت هذه الفكرة أصل المبدأ المعروف والقبائل بأن صوت الشعب هو صوت الإله vox populi vox dei^(٦٣).

٤- "ما بعد هيسودوس"

وتنسب خطأ إلى هيسودوس قصيدة "درع هرقل" Herakleous Aspis. وهى بالطبع تذكرنا بوصف هوميروس لدرع أخيلليوس فى "الإلياذة"، وتؤرخ هذه القصيدة لعام ٦٠٠ تقريباً وتقع فى ٤٨٠ بيتاً. وتورد أحياناً الست وخمسون بيتاً الأولى منها ضمن قصيدة "المثيلات"، وهى تتناول قصة الكمينى وأمفيثريون ومولد التوأم هرقل وإيفيكليس ثم مغامرات هرقل. ويستغرق وصف تسليح هرقل ١٧٨ بيتاً، إذ يرد فيه وصف درع هرقل والمشاهد المنقوشة عليه. وتتضمن القصيدة كذلك وصفاً للصراع بين هرقل وكيكنوس الوحش ابن الإله آريس، ودرع هرقل مثل درع أخيلليوس عند هوميروس من صنع هيفايستوس. وعليه شاهد من

Quint., Inst. Orat., X, 1, 52.

(٦٢)

(٦٣) عن "أنساب الآلهة" والفكر الدينى راجع:

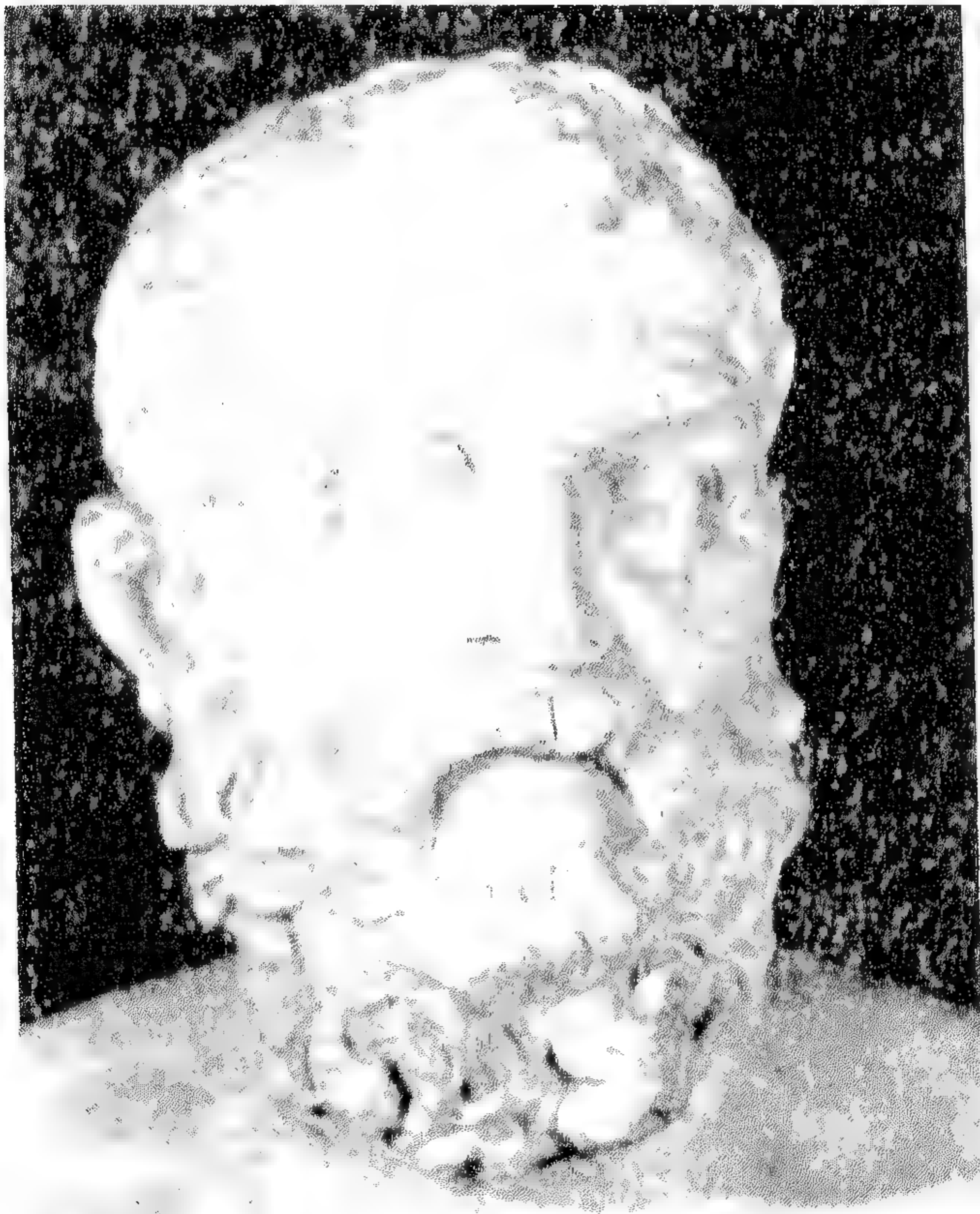
H. Fränkel, Early Greek Poetry and Philosophy. New York & London 1975.

أساطير الآلهة، ومن الحياة اليومية. وهذه القصيدة بصفة عامة تظهر حالة الشعر الملحمي - التعليمي عندما وصل إلى ما وصل إليه من التدنى والتدهور.

وتنسب إلى هيسودوس أيضاً قصيدة "قائمة النساء" Gynaikon Katalogos والمعروفة بعنوان آخر هو "المثيلات" Heoiai. ذلك أن كل فقرة فيها تبدأ بعبارة "أو مثل ألكميني (أو أية بطلة أخرى).." والهدف الواضح للقصيدة هو تبيان كيف أن نساء كثيرات من الماضي كن طبيبات ممتازات ففزن بحب الآلهة (مثل...)، ثم يسرد الشاعر قصة هذه المرأة أو تلك وإبنها أو إبنتها من هذا الإله أو ذاك. ومن الشذرات التي وصلتنا من هذه القصيدة يتضح أن أسلوبها لا يرقى إلى مستوى الشعر الملحمي - التعليمي وكأنها من نظم تلميذ يقلد أسلوب مؤسس المدرسة هيسودوس.

ذلك أن هيسودوس يعتبر مؤسساً لمدرسة من الشعراء الذين إتبعوا نهجه، ونو أنهم ليسوا بأهمية أتباع هوميروس. إنها على أية حال مدرسة للشعر شغلت نفسها بالأخلاقيات وكتابة تواريخ أو حتى أساطير منظمة ومرتبة. وأهم من ذلك أن هيسودوس يعتبر خير من مهد لظهور الشعر الغنائي، فهو أول من تحدث عن همومه الخاصة في شعره. ويتميز هيسودوس بالموهبة المقترنة بقدر كبير من الميل لتأكيد الذات، والإهتمام بالأخلاقيات وتصنيف أو ترتيب المعلومات. وهذه كلها تعد بذوراً صالحة توضع في تربة العبقريّة الإغريقية حيث ستنبث منها مستقبلاً الفلسفة الإغريقية والفكر الأخلاقي والمنهج العلمي. فكما عبر هيسودوس عن فكره الأخلاقي والديني بالوزن السداسي، هكذا سيستخدم هذا الوزن نفسه في أعمال الإعلام الديني والفلسفي إبان القرن السادس والخامس. يضاف إلى ذلك أن رؤية هيسودوس (وهوميروس) عن الإلهام في الفن قد إستمرت سائدة في عالم الفكر والأدب حتى الفترة الكلاسيكية، بل وما تزال حية إلى يومنا هذا. فأفلاطون يرى أن الشعر الهام، وإعتبر سيمونيديس ليس فقط حكيماً Sophos بل ربانياً Theios. وكان الشعراء برأى أريستوفانيس ("الضفادع" ٦٨٦) معلمين للبشرية. ولم يتردد هذا الشاعر في أن يصف الجوقة في مسرحه على أنها مقدسة، لأنها تخدم

إله الخمر والمسرح ديونيسوس ("الضفادع" ١٠٣٠ وما يليه "والزنابير" ١٠٤٣). ولم يتورع عن أن يخلع على نفسه لقب "طارد الشرور" alexikakos وهو لقب شعائري من ألقاب الآلهة. وسمى نفسه كذلك "المطهر لوطنه" (kathartes) قارن "الأخارنيون" أبيات ٦٤٨ وما يليه). ونحن نرى في كل ذلك - وغيره الكثير - ترديدا لأصدااء شعر وفكر هيسودوس في قصيدته "الأعمال والأيام" و "أنساب الآلهة" (٦٤).



الشكل رقم (٨)

(٦٤) عن تأثير هيسودوس في مسار الشعر التعليمي راجع:

P. Pucci, Hesiod and the Language of Poetry. Baltimore 1977.

الباب الثانى

الشعر الغنائى وإزدهار الذاتية

"أى سافو ! أيتها المقدسة ! يا ذات الشعر
البنفسجى والبسمة العذبة ! إنى أتلهف للحديث
إليك، بيد أن الحياء يمنعنى"

الكايوس

"إن كانت الرغبة فى قلبك من أجل الخير
والجمال فحسب، وإذا كان لسانك عفاً لم ينبس بنبت
شفة خبيثة، فإن الحياء لن يحجب عنى بريق عينيك"

سافو



الشكل رقم (٩)

الفصل الأول

الشعر الغنائي... معناه وأصوله

كان القرنان السابع والسادس بالنسبة للإغريق فترة قلاقل، لأن الطبقات الأدنى بدأت تحس بعدم الرضا، وتسعى لتحسين أحوالها، بل وتطلعت إلى المشاركة فى الحكم. ولكى تحقق هذا الهدف إتخذت هذه الطبقات لنفسها زعيما هو فى الغالب من أفراد الأرستقراطية، وكان عليه فى هذه الحالة أن يطيح بنظام الحكم الأرستقراطى، ويستولى هو على مقاليد الأمور، أى أن يصبح حاكما "طاغية" Tyrannos. والكلمة اليونانية هذه تعنى الحاكم الذى لا يستند حكمه إلى الدستور المكتوب أو غير المكتوب، أى لم يصل إلى الحكم بالطريق المألوف والتقليدى. فالكلمة أصلا لا تحمل فى طياتها معنى الظلم والاستبداد، كما يفهم منها ومن مشتقاتها فى اللغات الأوروبية الحديثة. هذا مع أن بعض الطغاة الإغريق كانوا فعلا مستبدين وظالمين. وفى الغالب - على أية حال - كان مصير هؤلاء الطغاة هو الخلع من الحكم والطرده من البلاد، ليحل محلهم حكم جديد دستورى، سواء أكان حكم أقلية أى أوليجارخيا Oligarchia أو ديموقراطيا. المهم أنه صار هناك دستور مكتوب يسند هذا الحكم، وصار للناس رأى فى اختيار حاكمهم.

وكان من الطبيعى أن يمتد هذا الجو السياسى والاقتصادى ليشمل بتأثيراته مجالات الحياة الأخرى. فبدأ الناس يتساءلون عن المسلمات القديمة بما فى ذلك عدالة الآلهة أنفسهم. وما إذا كانت الحياة تستحق أن نعيشها أم لا. وفى عالم الفكر والأدب ظهر تياران جديدان. يتمثل الأول فى إنتشار معتقدات دينية جديدة كانت تعتبر فيما قبل غير مقبولة، على أساس أنها أجنبية أو شعبية. وهى معتقدات تركز على جانب الحياة الأخرى، حيث سيلقى الناس تعويضا ملائما لما عانوه من متاعب فى هذه الحياة الدنيا. أما التيار الثانى فهو الفكر الجديد الذى إنشغل بمسألة الكون كله والمجتمع الإنسانى برمته. ويمكننا أن نتلمس هذين

التيارين الجديدين في عبارات وأفكار العقيدة الأورفية والبيثاجورية نسبة إلى أورفيوس وبيثاجوراس (أى فيثاغورس) على التوالي.

وكانت التغيرات الكبيرة التي طرأت على عالم السياسة والاقتصاد، وكذا الفكر والأدب إبان القرن انسابع هي التي مهدت للتطور الهائل الذى وقع فى القرن السادس فى كل ناحية من نواحي الحياة. فى هذا القرن بزغ العلم والفلسفة، ونشأ المسرح وكذا النشر الأدبى لأول مرة. وكان القرن السادس أيضاً مقدمة لإنتصار الديمقراطية. وفيه أيضاً إستمرت حركة بناء المستوطنات أو المستعمرات. وفيه أيضاً برز بعض الطغاة الحكماء أمثال بوليكراتيس طاغية ساموس، وبسيسستراتوس طاغية أثينا، وبيتاكوس طاغية موتيلينى فى ليسبوس. والأخير هو الطاغية الذى إعتزل الحكم بعد أن أصلح الحكومة، وظن أن مهمته قد إنتهت. وهو الذى عاصر سولون وإستحق أن يدرج اسمه فى قائمة الحكماء السبعة^(١).

وبالنسبة لأثينا إبان بدايات القرن السادس فقد كانت لا تزال - برغم منجزات المشرع دراكون - تعاني من الإجراءات الجائرة التى فرضها أصحاب الأراضي الزراعية من النبلاء أفراد الطبقة الأرستقراطية Eupatridai على الطبقات الدنيا Thetes، حتى وقع الإختيار على سولون حيث أنيط به أمر إصلاح الحكومة عام ٥٩٤. وتسيطر شخصية سولون على هذه الحقبة سيطرة واضحة وملموسة. لقد كان شاعراً غنائياً ومشرعاً ورجل دولة بمعنى الكلمة، قاد مجتمعه نحو العدالة والمساواة. بيد أنه فى عام ٥٣٠ وقبيل موت سولون إستولى ببسيسستراتوس على الأكروبوليس (قلعة المدينة) وحكم الدولة "بوصفه مواطناً لا طاغية" على حد قول أرسطو. سار ببسيسستراتوس على نهج سولون ولكن بأسلوب مختلف. أعطى دفعة قوية للفنون وكان هو وإبنه هيبارخوس - الذى حمل لقب فيلوموسوس Philomousos أى "المحب لربات الفنون موساى" - اللذان وضعاً أسس السيادة الأثينية فى البحر الإيجى. وفى عصر ببسيسستراتوس أقيمت لأول مرة حفلات الإنشاد الملحمى فى أعياد الباناثينايا، وكذا العروض المسرحية الأولى فى أعياد ديونيسوس

(١) راجع عبد الغفار مكاوى: الحكماء السبعة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٠.

(الديونيسيا). ومات بيسيستراتوس على فراشه ميتة طبيعية عام ٥٣٠ هـ. بوصفها نهاية لطاغية جديدة بالإعجاب ! وتلاه ولداه هيبياس وهيبارخوس. فلما قتل الأخير عام ٥١٤ هـ على يد هارموديوس وأريستوجيتون تحول أخوه هيبياس إلى طاغية بالمعنى الحديث للكلمة أى بالمعنى السعى للغاية، فطرد من أثينا بمساعدة إسبرطة عام ٥١٠ هـ. وقامت الديمقراطية الأثينية الحقة على يد كليستينيس عام ٥٠٨ هـ. وبها بدأ عصر جديد ليس فقط بالنسبة لأثينا وإنما بالنسبة لبلاد الإغريق برمتها والحضارة الإنسانية بصفة عامة. بيد أنه فى غضون القرن السادس أيضاً تعاظمت قوة الإمبراطورية الفارسية التى ضمت آشور وبابل وميديا وليديا ومصر. وفى عام ٤٩٩ هـ ثار الأيونيون على الفرس وطلبت ميليتوس النجدة من الإغريق ولبت أثينا وإريتريا نداء بنى جلدتهم وفى عام ٤٩٤ هـ إنتقم الفرس ودمروا ميليتوس تماماً. فكان ذلك إيذاناً ببداية سلسلة الحروب الفارسية التى ستخرج منها أثينا فى النهاية منتصرة وسيدة لا تنازع فى البحر الإيجي كله وعاصمة للفكر والأدب الإغريقين.

تلك هى باختصار شديد الخطوط العريضة للتغيرات الجوهرية التى طرأت على المجتمع الإغريقي بعامة ومدينة أثينا بخاصة. وهى التغيرات التى فى ظلها تدعمت أركان حياة دولة المدينة polis، وبرزت الروح الفردية كما لم تبرز من قبل، وذلك بفضل نمو التيار الديمقراطي فى الحياة السياسية. وجاء الشعر الغنائي بكل فنونه خير تعبير عن هذا العصر الجديد، عصر الديمقراطية المتنامية والذاتية المزهرة. وهذا ما سنحاول أن نسلط عليه الضوء فى الصفحات التالية. على أننا نضع فى الاعتبار ضرورة ربط فنون الشعر الغنائي هذه بالموروث الملحمى والتعليمى من جهة والفن الدرامى الذى تمخض عنه من جهة أخرى^(٢).

إن عبارة "الشعر الغنائي" lyrike تعد مضللة هنا، لأنها لا يمكن بأية حال من الأحوال أن تغطى كل ألوان الشعر التى سنتحدث عنها فى هذا الباب. ولقد وجدنا صعوبة

(٢) عن المتغيرات السياسية والاقتصادية فى بلاد الإغريق بداية من القرن الثامن راجع:

R. Hägg (ed.), The Greek Renaissance of the Eighth Century B.C. Tradition and Innovation. Stockholm 1983.

بالغة في إيجاد التعبير الملائم. فكرنا في استخدام تعبير "الشعر الذاتى"، وعدلنا عن ذلك خوفاً من الخلط، لأن الشعر الذى سنتحدث عنه عاجل أموراً أخرى كثيرة غير "ذات" الشاعر بالمعنى الضيق للكلمة. أما التعبير الشائع فى اللغات الأوروبية الحديثة lyric, lyrique etc. فيعود إلى الصفة الإغريقية lyrikos التى استخدمت فى وصف هذا الشعر منذ العصر السكندرى. عندما صنف شعراء الإسكندرية التراث الشعرى الإغريقى الموروث إلى ضرب أو قوائم عدة. وكان كل ضرب أو قائمة kanon^(٣) برايهم له أسلوبه الخاص وملاحظه المميزة. وبالصفة lyrikos يقصد السكندريون الشعر الذى يغنى بمصاحبة أنغام القيثارة lyra. وأدرجوا فى هذا الضرب أو ضمن هذه القائمة تسعة شعراء هم: ألكمان وسافو وألكايوس وستسيخوروس وأناكريون وإيبيكوس وسيمونيديس (من كيوس)^(٤). وبنداروس وباكتخيليدس. وعاش هؤلاء الشعراء فى فترة تمتد من ٦١٠ تقريباً حتى ٤٣٨ أى منذ إزدهار ألكمان حتى موت بنداروس.

وميز السكندريون بين نوعين من الشعر الغنائى (الليريكى). الأول هو الشعر الجماعى وأسموه مولبى molpe وتلقيه جوقة مصحوباً بالرقص، أى الإيقاع على أنغام القيثارة أو الناي (الفلوت) أو الإثنين معاً. وكانت هذه الرقصات تقام فى المناسبات العامة ولاسيما المهرجانات الدينية. أما النوع الثانى فهو الشعر الغنائى (الليريكى) الفردى (المونودى) والذى أسموه "ميلوس" melos. وهذا النوع هو الأقرب إلى ما نعيه نحن المعاصرين عندما نتحدث عن الشعر الغنائى أو "الأغانى"، بل لعله الأقرب إلى تراث الشعر العربى. إنه ينظم فى قصائد كل منها عبارة عن أغنية يلقيها فرد هو الشاعر نفسه فى

(٣) عن معنى هذه الكلمة وإشتقاقها وعلاقتها بكلمة "كلاسيكى" Classicus أنظر: أحمد عثمان "طله حسين ومستقبل الثقافة الكلاسيكية فى مصر"، مجلة "الكاتب" القاهرية عدد ١١٩ (أكتوبر ١٩٧٧) ص ٢٢-٣٢.

وأنظر: لنفس المؤلف: "عودة إلى الكلاسيكية" مجلة "الأزمنة" العدد الأول (نوفمبر/ ديسمبر ١٩٨٦)، ص ٢٢-٢٨.

(٤) لاحظ وجود شاعرين بهذا الاسم سيمونيديس والآخر من ساموس.

العادة، وتصحبه في الأداء أنغام القيثارة. وتتغنى مثل هذه القصائد بالمشاعر الشخصية، وتلقى في مناسبات خاصة، وتخطب مجموعة من الأصدقاء المشاركين في هذه المناسبة أو الجالسين على مائدة الشراب. على أنه من الأفضل ألا ننشغل كثيرا بهذه التعريفات والتصنيفات السكندرية ولا بمدى صحتها. وليس لنا أن نندهش عندما نلاحظ أن ألكايوس قد نظم أشعارا تلقى في إحتفالات عامة بأسلوب الأغنية الفردية (المونودية)، وأن إبيكوس تغنى بأغاني الحب المكتوبة لمناسبات خاصة بهدف أن تلقى دون أن يصاحبها رقص أو أى تعبير حركى مستخدما أسلوب وأوزان الشعر الغنائي الجماعى. صفوة القول إن هذه التعريفات والتصنيفات السكندرية بين فنون الشعر وأغراضه ليست دقيقة كل الدقة. فهى قواعد وأصول نظرية وضعها علماء وفقهاء متأخرون ولا تنطبق على الواقع تماما الإنطباق. وهذا أمر لا يختص به الشعر الإغريقى. بل هو شائع فى كل الآداب ونعنى الفرق الموجود دائما بين التنظير من ناحية والتطبيق أو التطبيقات من ناحية أخرى.

وبناء على ما تقدم فإننا نستخدم تعبير "الشعر الغنائي" عنوانا لكل الأشعار والشعراء الذين سنتحدث عنهم فى هذا الباب. أما إذا أردنا التخصيص والتدقيق فسنحاول إستخدام اللفظ الإغريقى المحدد فى كل حالة وكما سنرى فى الصفحات التالية.

ولعل الشعر الإغريقى الغنائي يعود فى أصوله القديمة - مثل الشعر الملحمى والتعليمى - إلى تراث شعري قديم وموروث. بل ربما يعود إلى حضارة كريت المينوية ذاتها. فطبقا لما يقوله الإغريق أنفسهم فى الأساطير كانت كريت مهد فن الرقص. فعلى جبل ديكى علمت الربة ريا - زوجة كرونوس والد زيوس - جماعة الكوريتيس هذا الفن. وكانت رقصاتهم الصاخبة هى - كما تحكى الأسطورة - التى أنقذت الطفل الرضيع زيوس من الهلاك على أيدي أبيه كرونوس، الذى كان ينوى إبتلاعه خوفا من النبوءة، التى أنذرت بأن أحد أبنائه سينخلعه عن عرش السماء. وتدل الحفريات الأثرية على أن الموسيقى قد لعبت دورا بارزا فى الحياة الاجتماعية والدينية إبان العصر البرنزى فى كريت. إذ يظهر

الراقصون والموسيقيون بكثرة على الأختام الحجرية والخواتم والألواح الجصية frescoes المصنوعة من البرنز أو الفخار. وفى العصر الهيلادى المتأخر نجد فى أعمال الفن الموكينى - التى تصور بعض ملامح الديانة المينوية - أناسا يشاركون فى بعض الطقوس الراقصة. وتظهر صورة للقيثارة على لوحة جصية عثر عليها فى بيلوس. وهناك أوانى فخارية تعود إلى فترة متأخرة - حيث بدأ الشكل الإنسانى يظهر فيها من جديد - تحمل صوراً للراقصين والموسيقيين. ومما لا شك فيه أن مراكز العبادة الإغريقية المشهورة مثل إليوسيس وديلوس كانت تحفل بثرات ضخمة من الرقص والغناء الدينيين. وهو تراث متصل لم ينقطع قط منذ العصر البرنزى وحتى عصر هوميروس.

وفى عالم هوميروس نفسه نعايش أناسا يحتفون بكل مناسبة فى الحياة بإقامة حفلات الموسيقى والغناء. ومثال ذلك ما نجده فى وصف درع أخيليلوس "بالإلياذة"، الذى - كما رأينا - يقدم مشهداً حياً من الحياة المعاصرة للشاعر نفسه. وفيه نرى الرقصات الغنائية أو الأغاني الراقصة مرات ثلاث. الأولى بمناسبة زفاف عروسين ("الإلياذة" الكتاب الثامن عشر أبيات ٤٩١-٤٩٦). والمرة الثانية بمناسبة موسم قطف الأعناب (نفس الكتاب أبيات ٥٦٩-٥٧٢). أما المرة الثالثة فهو مشهد كامل مخصص للرقص (نفس الكتاب أبيات ٥٩٠-٦٠٦). وفى "الأوديسيا" أيضاً ما أن ينتهى خطاب بينيلوبى من المأدبة حتى يتحولون إلى الغناء والرقص على أساس أنهما يمثلان "ذروة المائدة" نفسها daitos anthemata. وفى أكثر من مناسبة مهمة نجد الأخيين فى "الإلياذة" يغنون أغنية نصر أى بايان paean تكريماً للإله أبوللون^(٥). كما حدث بعد أن أعادوا خريسئيس ثانية إلى

(٥) بايان أو بايون هو طبيب الآلهة الذى إنتقل لقبه هذا مع وظائفه إلى أبوللون ولاسيما فيما بعد عصر هوميروس. وصارت الصرخة التضريعية "إيه بايان" أو "يوبايان" - التى قد تعنى "داونى" أو "إشفنى بايان" - مألوفة فى عبادة أبوللون. وأكثر من ذلك أن نفس هذه العبارة أصبحت تتكرر بوصفها "لازمة" فى مقطوعات أية أغنية نصر بايان.

أبيها كاهن الإله ("الإلياذة" الكتاب الأول بيت ٤٧٢-٤٧٥). فهم يقيمون المآدب ويقدمون القرابين، ويسترضون الإله برقصة غنائية، يرددون أثناءها أغنية بايانية لطيفة تمجد أبوللون الذى إنشرح صدره عند سماعها ومشاهدة الرقصة المصاحبة لها. وفي كل موكب جنازى كانت المراثية threnos تغنى. كما حدث عندما سجد هيكتور على النعش، ووضعوا إلى جانبه مغنين يشرفون على أداء المراثية. وبالفعل شارك الجمع فى هذه الأغنية الجنازية، التى صاحبها النساء بالعويل ("الإلياذة" الكتاب الرابع والعشرون بيت ٧٢٠-٧٢٢). تتضمن المقطوعات الوصفية عند هوميروس الرقص والغناء الفردى والجماعى. وكان ذلك يتم فى كل اجتماع ممكن للناس سواء أكانت المناسبة دينية أو "دنيوية" حزينة أم سارة. وإلى جانب الأغنية الجماعية نجد الأفراد أحيانا يغنون بمفردهم ولأنفسهم، مثلما فعلت كاليبسو عندما جلست على نولها تغزل وتغنى ("الأوديسيا" الكتاب الخامس بيت ٦١).

ويشير هوميروس إلى الأغنية الفردية عندما يتحدث عن "أغنية لينوس" التى يؤديها صبي ("الإلياذة" الكتاب الثامن عشر بيت ٥٧٠). وهو يعرف كذلك أنواعاً عدة من الأغاني الجماعية مثل "المراثية" ("الإلياذة"، الكتاب الثامن عشر بيت ٥٠-٥١، ٣١٤-٣١٦ والكتاب الرابع والعشرون بيت ٧٤٦-٧٤٧). وهو أيضاً يتحدث عن أغنية النصر البايانية ("الإلياذة" الكتاب الأول بيت ٤٧٢-٤٧٤). وترد عنده أيضاً إشارات لأغنية الزفاف الهيمينايوس^(٦) hymenaeus ("الإلياذة" الكتاب الثامن عشر بيت ٤٩٢) والهيپورخيما^(٧) hyporchema ("الأوديسيا" الكتاب الثالث عشر بيت ٢٥٦-٢٦٥) وهى أغنية تصاحبها رقصة

(٦) نسبة إلى هيمين Hymen إله الزواج الذى تخاطبه الفتيات وهن يغنين محفلات بالعروس أثناء زفافها إلى حجرة العريس.

(٧) من الفعل hyporcheomai بمعنى "أرقص بمصاحبة الموسيقى". الهيپورخيما إذن نشيد غنائى راقص نشأ فى كريت أصلاً وموضوعه الرئيسى تكريم وتبجيل أبوللون، أى أنه نشيد دينى الطابع والأصل.

إيمائية. وأخيرا يصف هوميروس أغاني العذارى ("الإلياذة" الكتاب السادس عشر بيت ١٨٢-١٨٣).

صفوة القول إن الغناء والرقص فنان متغلغلان فى كل مظاهر الحياة الإغريقية منذ أقدم عصورها. ولا شك أننا لا يمكن أن نفصل تطور الغناء الفردى أو الجماعى عن تطور الحياة نفسها. فالشعر الغنائى تقريبا شعر مناسبات إلى حد كبير، بمعنى أن كل قصيدة من قصائده نظمت خصيصا من أجل مناسبة معينة ولسد حاجة محددة. ولم تكن الأغنية الفردية (المونودية) قاصرة على جانب واحد من الحياة. إذ أن موضوعاتها كانت تتعدد وتتلون مع اختلاف تجارب الشاعر نفسه وتعدد الحياة كذلك. ولكن نظرا لأن المآدب كانت أهم المناسبات للأغنية الفردية فإنها تمثل موضوعا ثابتا أو خلفية عامة لهذا النوع من الشعر الغنائى. أما الأغنية الجماعية التى قسمها السكندريون إلى واحد وعشرين صنفا فكانت دائما تنظم لتؤدى فى إحتفال عام. وكانت الأغنية الجماعية فى الأصل - وبطبيعة الحال - تمثل جزءاً أساسيا من الإحتفالات الدينية التى تقام تكريما للآلهة بصفة عامة. كما أن الرقص والغناء والعزف على القيثارة كانت من بين دروس التربية والتعليم بالنسبة لأبناء الأسر الأرستقراطية. وكان من المسلم به أن كل مثقف يشارك فى الولائم أو الإحتفالات عليه أن يؤدى دوره فى وسائل الترفيه والمتعة، سواء بتقديم أغنية فردية أو إرتجال جزء من أغنية جماعية. كما أن الفتيان والفتيات كانوا يتطلعون بشغف للمشاركة فى الجوقات التى تؤدى الأغاني والرقصات الجماعية فى الإحتفالات الكبيرة بالمدينة. وكانوا يبرون فى إختيارهم للمشاركة فى هذه الجوقات شرفا عظيما، ويشعرون بخيبة أمل وإحباط لو لم يحظوا به، بينما يتفاخرون على أقرانهم به طول العمر إذا نالوه.

وهناك ملامح مشتركة تجمع بين كبار شعراء الأغنية الجماعية، لعل أكثرها وضوحا هو إستخدام الأسطورة، وإستنباط المبادئ الأخلاقية منها. وكذا الإنتقال الفجائى من فكرة إلى أخرى، وترك السامع يضع لنفسه ما شاء من روابط بين هذه

الأفكار. ثم تأتي غزارة الصور الشعرية من مجاز إلى تشبيهات وغير ذلك. وتسود اللهجة الدورية الشعر الغنائي بصفة عامة مع بعض الاستعارة من الموروث الملحمي. ذلك أنه منذ البدايات الأولى للأغنية الجماعية الدورية تطورت لهجة أدبية مصطنعة، احتفظت بطابعها الدوري حتى بعد أن تطور هذا الفن على المستوى الإغريقي القومي. وإلتزم بنداروس - أكبر الشعراء الغنائيين - بهذا التقليد المتعارف عليه. فهو مثلاً يتحدث عن قيثارته الدورية مع أنه ليس من السلالة الدورية. بل إلتزم بهذا التقليد نفسه شعراء التراجيديا الأتيكية وهم ينظمون الأجزاء الغنائية للجوقة في مسرحياتهم. وأخيراً لا يفوتنا أن نشير إلى ظاهرة البنية الثلاثية للأغنية الإغريقية، إذ تنقسم إلى "إستروفة" *strophe* وأنتيستروفة *antistrophe* وإبودوس *epodos*. ويقال إن هذه البنية الإسترورية الثلاثية من اختراع وإبداع ستسيخوروس، ولكنها على أية حال إستمريت في الوجود من بعده ورسخت في التراجيديا الأتيكية. وسنعود للحديث عن ذلك، وسنرى أن فن الدراما نفسه قد تطور عن فن الغناء الجماعي، ولا سيما أناشيد الديثورامبوس^(٨).

(٨) عن أصول فن الموسيقى والغناء والرقص عند الإغريق راجع:

D.A. Campbell, The Golden lyre: the themes of the Greek lyric poets. London 1983.

A.R. Burn, The Lyric age of Greece. London 1960.

الفصل الثاني

الشعر الإليجي والتعبير عن الذات

في إطار دولة المدينة

نشأ الوزن الإليجي عن تطوير أدخل على الوزن السداسي الملحمي بهدف خلق الإيقاع المناسب للغناء. وتمثل ذلك التطوير في إضافة بيت خماسي مكون من شطرين hemiepes. وهكذا أصبح الثنائي الإليجي يتكون من بيت سداسي داكيلي متبوع ببيت خماسي داكيلي. ومن الملاحظ أن كل بيت منهما مكون من شطرين كل منهما مكون من قدمين ونصف بالتساوي. ويقع التشطير caesura عند نهاية كلمة. وفي الشطر الثاني من كل بيت ينبغي ألا يستبدل بالداكتيلي (UU -) السبوندي (- -)، بعكس ما يحدث في الشطر الأول أحيانا. هذا وإذا كنا قد سمينا البيت الثاني بالخماسي فإن هذه التسمية ليست صحيحة تماما، لأنه في حقيقة الأمر بيت سداسي يختصر فيه القدم الثالثة والخامسة catalectic. وعلى أية حال فإن الثنائي الإليجي يوزن هكذا:

-UU -UU - // -UU -UU -
- - - - // -UU -UU -

ولقد استخدمت الكلمة elegeion أي الوزن الإليجي في كتابات كريتياس^(٩) في شذرة ٢ بيت رقم ٣، حيث إرتبطت هذه الكلمة بكلمة أخرى هي elegos التي تعني "أغنية الحداد" أو "المرثية". ويقول البعض إن تسمية الوزن الإليجي جاءت من العبارة الإغريقية e e legein أي "القول أواه أواه!!". وفي

(٩) هو والد سيمونيديس من ساموس (أو أمورجوس) الشاعر الإيامي الذي نتحدث عنه بعد قليل. وهو غير كريتياس صديق سقراط والذي كتب أفلاطون محاوره تحمل اسمه عنوانا. وعن نصوص الشعر الإليجي والإيامي من ناحية أخرى انظر:

J.M. Edmonds, Elegy and Iambus with Anacreontea, vols 2, Loeb Classical Library 1931, reprint 1968.

العالم القديم كان الشعر الإليجي بصفة عامة يعرف بأنه شعر المراثى. فيتحدث أوفيدوس^(١٠) عن "الإليجية الباكية" أو "البكاية الإليجية" *flebilis elegeia*. ومع ذلك فقد إتضح للباحثين أن الربط بين الشعر الإليجي والمراثى ليس هو المنطلق الوحيد لفهمه. فهناك أمثلة قيمة من هذا الشعر بعيدة كل البعد عن المراثيات. ويميل العلماء والفقهاء الآن إلى ترجيح أن كلمة *elegos* جاءت أصلاً من كلمة أجنبية وافدة بمعنى "الفلوت". وقد يكون جذع هذه الكلمة مشتق من المقطع الأرمنى *elegn*. على أية حال كان الشعر الإليجي فى الأصل عبارة عن أغاني تغنى بمصاحبة الفلوت *aulos* وهى آلة شبيهة بالأوبوى. ومخترع هذه الوزن مجهول، وإن كان القدامى يعتبرون أرخيلوخوس أو كاللينوس أو ميمنرموس صاحب هذا الفضل. ولقد ظهر لأول مرة فى أواخر القرن الثامن بأيونيا على ساحل آسيا الصغرى والجزر المجاورة، ثم شق طريقه إلى بلاد البر الإغريقى. وعلى أية حال يقول هوراتيوس فى كتابه "فن الشعر" (أبيات ٧٧-٧٨) "يتجادل الفقهاء حول من يكون أول مؤلف أبداع الإليجيات الخفيفة *exiguos elegos* ولا يزال الأمر موضع خلاف".

ويمكن التعرف على طبيعة الشعر الإليجي من إلقاء نظرة سريعة على أغراضه وهى كما يلى:

١. أغاني الشراب: وتغنى على أنغام الفلوت أثناء حفلات الشراب وتمتاز بالقصر. ومع أن إليجيات أرخيلوخوس (شذرات ١-١٣) تنتمى إلى حياة المعسكرات فى غالبها، إلا أنها تعتبر من هذا النوع. ويمكن أن نجد أمثلة أخرى عند كاللينوس وميمنرموس وثيوجنيس وأناكريون وإيون من خيوس وكذا كريتياس.

٢. أناشيد الحرب: وهى أناشيد طويلة تخاطب الجنود وتحثهم على القتال

والنضال، والمثل الرئيسى لذلك قصائد تيرتايوس الإسبرطى.

٣. أغانى تاريخية: فلقد إستخدم ميمنرموس هذا الوزن لسرد تاريخ سميرنا (أزمير) فى قصيدة طويلة بعنوان "الأزميرية" Smyrneis. وفعل الشئ نفسه سيمونيديس من ساموس بالنسبة لتاريخ هذه الجزيرة.

٤. أشعار الإهداء: إذ استخدم الوزن الإليجي فى النقوش التى حفرت على ما يهدى من الأشياء كما فعل أرخيلوخوس (شذرة ١٦) وأناكريون (شذرة ١٠٧-١٠٨).

٥. شواهد القبور: حيث إستخدم الوزن الإليجي لتخليد الموتى بنقوش توضع على القبور وتتحدث بضمير المتكلم، أو تذكر ببساطة إسم المتوفى ومسقط رأسه. وأصبح ذلك شائعاً إبان القرن السادس ولا سيما فى أتيكا. والجدير بالذكر أن بعض هذه الشواهد - وكذا قصائد الإهداء - لا تحمل إسم ناظمها الذى قد يكون شاعراً شهيراً وقديراً مثل سيمونيديس.

٦. المراثى: واستخدم الوزن الإليجي فى هذا الغرض منذ وقت مبكر فى شبه جزيرة البلوبونيسوس حيث إشتهر إخمبروتوس Echembrotos حوالى عام ٥٨٦ بالصراة فى هذه الأغانى الحزينة، ولم تصلنا أية شذرات من هذا النوع، ولكننا قد نجد له صدى فى شاهد قبر الأثينيين الذين سقطوا فى معركة كورونيا، وكذا فى إليجيات يوريبيديس ("أندروماخى" أبيات ١٠٣-١١٦) وأفلاطون (شذرة ٦) حيث يرثى ديون السراقوصى (من سيراكوسا).

وإستمر الوزن الإليجي أداة التعبير عن هذه الأغراض حتى القرن الخامس وربما الرابع. وبعد ذلك بدأت الفواصل والفوارق بين الأوزان المختلفة تتلاشى. عندئذ بدأ الوزن الإليجي يستخدم فى أغراض جديدة كالمقطوعات الوصفية التى ظلت معروفة حتى العصر البيزنطى. واستخدم الوزن الإليجي كذلك فى قصائد الحب كما ظهر فى إليجيات أفلاطون وشعراء الإسكندرية. ثم صار هذا الوزن أداة لتقليد ومعارضة المقطوعات التى نظمت قديماً

فى الأغراض سالفه الذكر. وحظى الوزن الإليجى بشعبية واسعة فى الإسكندرية. ثم إزدهر فى العصر الأوغسطى بروما، وكذا على يد لوكيانوس إبان القرن الثانى الميلادى. كما سنرى فى الباب السادس.

ومن أول الشعراء الغنائيين الذين إستخدموا الوزن الإليجى **كاللينوس الأزميرى** الذى لا نعرف عنه إلا القليل. كتب أشعاراً إليجية يحث فيها مواطنيه على أن يقاتلوا أعداء الوطن. وبقيت لنا منه بضع أبيات من قصيدة يخاطب فيها زيوس. ومنها علمنا موطنه وشيئاً من تاريخ حياته. فهو يتضرع للآلهة من أجل سмирنا (أزمير الحديثة بتركيا)، ولو أن سترابون يعتبرها الاسم القديم لمدينة إفيسوس ويأخذ العلامة باورا بهذا الرأى^(١١). ويقول كاللينوس فى قصيدته إن الكيمبريين آتون لمهاجمة أزمير وبذلك إستطعنا أن نعرف أنه عاش فى النصف الأول من القرن السابع. ونص البيت الذى يذكر فيه هذا الهجوم المعادى هو كما يلى (شذرة ٣):

"الآن يتقدم الجيش الكيمبرى إلينا يا صانعى الغضب"

وبالفعل كان الكيمبريون وآخرون يهاجمون فريجيا وليديا وأيونيا فى هذه الفترة. ويشير كاللينوس كذلك إلى تدمير ماجنيسيا على يد الإفيسيين. وهو ينهى مواطنيه عن الجلوس دوماً إلى المآدب، ويحثهم على أن يحملوا السلاح دفاعاً عن الوطن، ويقول إن المواطن الشجاع يتبوأ مرتبة نصف إلهية:

"إلى أى مدى ستظلون هكذا فى إسترخاء ؟

متى يا شباب ستصبحون شجعاناً أقوياء ؟

إنكم تغمضون أعينكم عن إحتقار الجيران لكم،

فأنتم متقاعسون إلى أقصى حد. قعدتم فى بيوتكم آمنين،

والأرض كلها من حولكم تشتعل بنار الحرب"^(١٢).

Strab., XIV, 1, 4; cf. Bowra, Landmarks, p. 71.

(١١)

Oxford Book of Greek Verse, p. 102.

(١٢)

ومع أن لغة كاللينوس ملحمية الطابع إلا أنها تتسم بشئ من الأصالة والابتكار^(١٣).

وعاش **ميمنرموس الكولوفوني** في مدينة كولوفون التي لا تبعد كثيراً عن موطن كاللينوس. وتؤرخ حياته بالنصف الثاني من القرن السابع لأنه ازدهر فيما بين ٦٣٠ و ٦٠٠. وكان موسيقياً محترفا يعزف على المزمار (الفلوت)، وربما كان معروفا لسولون المشرع. إذ يروى أن ميمنرموس نظم (شذرة ٦) بضع أبيات قال فيها "ياليتني في سن الستين hexekontaete ألقى بالموت والأقدار بدون مرض أو أسى". فرد عليه سولون معارضاً وقائلاً إنه يفضل الثمانين ogdokontaete. وكان سولون بإضافة هذه الكلمة لا يعدل رأياً فحسب بل يصحح لميمنرموس هذا البيت من حيث الوزن.

ويعطى لنا ميمنرموس صورة مشرقة للحضارة الأيونية إبان فترة بزوغها، وهو شاعر له فلسفته في الحياة. يسعى للحصول على أفضل ما يمكن الحصول عليه لا بأداء الواجب وإنكار الذات أو التضحية، بل بقوة الشباب وعنفوانه الذي يتيح له التمتع بمباهج الحياة. وهكذا يبدو لنا هذا الشاعر للوهلة الأولى وكأنه داعية إلى مبدأ اللذة بلا مسئولية فهو السائل (شذرة ١ بيت ١-٣):

"ما هي الحياة ؟ وأية متعة لنا فيها بدون أفروديتي الذهبية ؟

ليكن الموت نصيبى إن صرت لا أعبأ بمثل هذه الأشياء

فالجب كالسر المكنون، والهدايا مثل العسل أو النوم"

وهو في هذه الأبيات يلمح الشيخوخة في الأفق المنظور، ولا يجسد فيها أية متعة. إنه يعرف أن حياة الإنسان قصيرة إذ يتساقط البشر بسرعة كأوراق الشجر، وأن أقدار الشيخوخة والموت تقف للجميع بالمرصاد. وعندما تأتي الشيخوخة يخشاها ميمنرموس وبفضل عليها الموت لأنها مليئة بالأسى. ولا يوجد بين البشر

(١٣) عن أحدث ما كتب عن كاللينوس راجع:

Campbell, op, cit., passim.

إنسان لم يهبه زيوس الكثير من الشرور. هذا ما يقول به ميمنرموس فيذكرنا بيت ورد عند هوميروس ويقول فيه ("الإلياذة" الكتاب السادس بيت ١٤٦):

"أجيال البشر كأجيال أوراق الشجر"

هكذا يتفق الشاعران في هذه النظرة المتشائمة للمصير البشرى، ولكنهما يختلفان في كيفية مواجهة هذا المصير. فهوميروس يرى أن قصر عمر الإنسان يستوجب أن نملأه بأقصى قدر ممكن من أعمال المجد والبطولة. أما ميمنرموس فقد حاول أن يملأ عمره القصير بشتى أنواع اللذة المتاحة^(١٤). بيد أننا ينبغي ألا نبالغ في هذا الاتجاه بالنسبة لميمنرموس الذي ربما لا يعبر عن رأيه الخاص وطريقته في الحياة. إذ لزام علينا ألا ننسى أن قصائده كانت تنظم لتغنى في إحتفالات عامة، ولا يتناغم معها إلا ما يبعث على السرور والبهجة. أضف إلى ذلك أن ميمنرموس يلتفت أحيانا إلى الجانب الآخر من الحياة. فهو يشيد بأجداد أمته القديمة سواء عندما جاء الإغريق واستعمروا أيونيا، أو عندما صد الأيونيون هجوم الليديين وهزموهم. فهو هنا يظهر إعجابه بالقوة والبطولة. ومن ثم فإن ميمنرموس في الواقع يحتفظ في أشعاره بتوازن ما بين حياة العمل والنشاط أو التعب من جهة، والإسترخاء والمتعة من جهة أخرى. وهو بذلك يمثل وجهة نظر أيونية معروفة، فهم أناس يحيط بهم الأعداء من كل جانب، صمدوا أمامهم في شجاعة وبسالة، وخاضوا المعارك العنيفة. ولكنهم في كل مرة ما أن يتخلصوا من الخطر الداهم حتى يهرعوا إلى

(١٤) في إحدى قصائده الإليجية يخاطب الشاعر الروماني بروبرتوس (الكتاب الأول ٩ أبيات ٩-١٢) شاعرا

ملحميا معاصرا له ويقول:

"ماذا يفيدك أيها البائس أن تغنى أغنيتك الوقورة.

وتقول لنا إن أمفيون بنى الأسوار بقيثارته ؟

فأشعار ميمنرموس في الحب تفوق هوميروس

والحب اللطيف يتطلب أغاني تذوب عذوبة "

راجع أحمد عثمان: الأدب اللاتيني العصر الذهبي، ص ٣٠١-٣٠٧.

لذاتهم ليستريحوا أو يتمتعوا إلى أقصى حد. وميمنرموس الأيوني لا يختلف في ذلك كثيراً عن سولون الأثيني.

تتوجه قصائد ميمنرموس إلى محبوبه إسمها نانو Nanno التي قد تكون شخصية حقيقية وقد يكون إسمها مستعاراً، ومن المرجح أنه إسم شرقي الأصل. ويقال إنها كانت عازفة على الزمار (الفلوت) مثل حبيبها. حملت أشعار ميمنرموس هذه - التي تقسم أحياناً إلى كتابين على يد الدارسين - إسم حبيبته "نانو" عنواناً. وجمعت هذه الأشعار إلى جانب قصائد الحب بعض الأساطير، مثل أسطورة تيثونوس (شذرة ٤) والزرورق السحري لاشمس (شذرة ١٠) وتاريخ تأسيس كولوفون (شذرة ١٢) والحرب بين أزمير وجيجيس ملك ليديا (Gyges شذرة ١٣). ولو أنه يقال إن ميمنرموس كتب مؤلفاً تاريخياً عن أزمير تحت عنوان "الأزميرية" Smyrneis، وقد يكون جزءاً من كتابه بعنوان "نانو". ولقد تنبأ ميمنرموس بكسوف الشمس الذي وقع في ٦ أبريل عام ٦٤٨. ويتميز ميمنرموس بصفة عامة بحس الإيقاع الموسيقي في استخدامه للوزن الإليجي، وكذا ثراء قصائده بالصور الشعرية الرائعة والمباشرة، وقدرته على مخاطبة العواطف وإثارة المتعة^(١٥).

هناك حكاية أثينية^(١٦) تقول أن تيرتايوس الإسبرطي كان في الأصل مدرسا أثينياً أعرج أرسله بنو وطنه إلى إسبرطة بناء على طلب منها - أو إستجابة لنبؤة ما - مساعدة من الأثينيين للإسبرطيين في الحرب الميسينية الثانية، التي كانت بالنسبة لإسبرطة مسألة حياة أو موت، والتي إستمرت من عام ٦٨٥ إلى ٦٦٨. وهذا يعني أن الأثينيين الذين لم يرغبوا في إرسال مساعدة عسكرية أو قوات حربية إعتبروا أن في تيرتايوس الكفاية، أي أنه يمثل العون الملائم واللازم الذي تحتاجه إسبرطة. وبالفعل كانت أشعار تيرتايوس الحماسية هي

Fränkel, op. cit., (ch. 17).

(١٥) عن ميمنرموس راجع:

Pl., Leges 629 a; Paus., IV, 15, 6.

(١٦)

التي نجحت في حث الإسبرطيين، لا أن ينسوا نزاعاتهم الداخلية فحسب، بل وأن يحاربوا ببسالة حتى يتحقق لهم النصر.

بيد أن تيرتايوس نفسه (شذرة ٤) يقول بأنه إسبرطى. ولا غرو في أنه عرف الفن الأيونى وقلد هوميروس إذا لاحظنا أن بعض الحلى الفينيقية الصغيرة قد عثر عليها مؤخرا في إسبرطة^(١٧). يضاف إلى ذلك أن تيرتايوس في بعض قصائده (شذرة ١ و ٨) يعطى هو بنفسه الأوامر للجنود، وكأنه هو القائد العسكرى. وهذا مالا يرضاه الإسبرطيون إن كان حقا من الأجانب. بل يبدو أنه هو الذى قاد الحرب. وحملت مجموعة من قصائده عنوان "إيونوميا" Eunomia بمعنى "النظام والقانون" أو بعبارتنا الشائعة "الضبط والربط". ووصلتنا منها بعض الشذرات، ومنها الشذرة رقم ٥ التى تقول:

"كم هو رائع موت رجل شجاع يقف فى الصفوف الأمامية للدفاع عن وطنه ! هيا نحارب بكل شجاعة من أجل هذه الأرض. هيا نموت من أجل أطفالنا لا نبخل بالحياة، إليها أيها الشباب ! إلى الحرب فى صفوف متراصة ! لا تدع أى رجل فيكم يسلم اللواء ويهرب بسبب الخوف، لا تتركوا كباركم ! من العار أن تروا بأعينكم محاربا مسنا يسقط فى المقدمة. برأسه الصلعاء ولحيته البيضاء، يغطى بيده عورته التى تنزف منها الدماء بعد أن شوه الأعداء جسده. ياله من منظر كرىه ومنفر ! بيد أن هذا لو وقع لشاب.. فهو أمر آخر. فطالما أنه فى ريعان الشباب الزاهى سيفوز بإعجاب الرجال، وتعشقه النساء إن نجا من المعركة، أما إذا سقط جريحا فى الصفوف الأمامية بقت ملامحه حية لا تموت، قفوا إذن ثابتين.. صامدين".

جمع السكندريون أشعار تيرتايوس فى خمسة كتب ضمت ثلاثة أنواع هى:

١. أناشيد حربية وصلتنا منها شذرتان (Bergk ١٦-١٥).

٢. قصائد بالوزن الإليجي تحت المواطنين على الصمود.

٣. قصيدة تسمى "نظام الحكم" أو "دستور الدولة" Politeia ويخاطب فيها أهل إسبرطة.

هذا وتدور شذرة رقم ٩ حول موضوع "الفضيلة" arete وأهميتها، وطبيعة الرجل الفاضل أو الإنسان الممتاز aner agathos. وغنى عن القول أن تيرتايوس يرى الفضيلة فى الشجاعة، ويعتبر أن المحارب الباسل هو بحق الرجل الفاضل. أما عن لغة تيرتايوس فهى ملحمة الطابع، تعكس بعض الملامح الهومرية. ولعل أهمية تيرتايوس تقوم على علاقته بالسياسة أكثر من إرتباطه بفن الشعر. بيد أنه بحماسة الشديد مارس تأثيرا ملموسا على سولون ردحا طويلا من الزمن^(١٨).

وإن لم يكن تيرتايوس من مواليد أثينا حقا فإن **سولون المشرع الأثينى** يعد بالفعل أول شاعر أو أديب نعرف بيقين أنه من أبناء هذه المدينة، وعاش فيما بين ٦٤٠ و ٥٦٠ تقريبا. برز سولون لأول مرة فى الحياة السياسية إبان الصراع بينى أثينا وميجارا حول ملكية جزيرة سلاميس الملاصقة لشبه جزيرة أتيكا فى الخليج السارونى. إذ نجح سولون بالفعل فى طرد الميجاريين من هذه الجزيرة. وترد عند بلوتارخوس رواية قديمة فحواها أن سولون لكى يدعم ما تزعمه أثينا من أن هذه الجزيرة المتنازع عليها تتبعها منذ القدم أقحم فى قائمة السفن "بالإيادة" الهومرية (الكتاب الثانى أبيات ٤٨٧-٧٦٠) البيت ٥٥٧-٥٥٨ اللذين لايزالان موجودين فيها وهما القائلان:

"من سلاميس أحضر أياس إثنى عشر سفينة

ووضعها جنبا إلى جنب مع القوات الأثينية"

(١٨) J.P. Barron - P.E. Easterling, "Elegy and Iambus" pp. 117-135 in CHCLG (Cambridge 1987).

ومن ناحية أخرى تثبت هذه الرواية - صدقت أم كذبت - أن هوميروس كان يؤخذ سنداً تاريخياً موثقاً به إبان عصر سولون. ويقال كذلك فى روايات مماثلة إن سولون نظم سرا إليجية من مائة بيت، ثم تظاهر بالجنون وإرتدى ثياباً تنكيرية، وطاف فى شوارع أثينا يتغنى بها. وكان مطلعها (شذرة ٢ بيت ١-٢ Bergk). كما يلى:

"جئتمكم رسولا من حبيبتكم سلاميس لكى أتغنى لكم بأخبارها"

وتستكمل الرواية هذه القصة فتقول إن هذه الأبيات الإليجية أشعلت الحماس فى قلوب الأثينيين، فأعادوا إعلان الحرب على الميجاريين، وإستعادوا منهم جزيرة سلاميس^(١٩).

أختير سولون حاكماً archon عام ٥٩٤. وكانت أهم الإجراءات الاقتصادية التى إتخذها هى إلغاء الديون القديمة وتحريم إستعباد المدين المفلس العاجز عن تسديد ديونه. ولقد سميت هذه الإصلاحات بإسم seisachtheia أى "نفض الأعباء" أو "إزاحتها عن الكواهل". وعادت هذه الإجراءات على سولون بشعبية واسعة حتى أنه كلف بإعادة صياغة الدستور الأثينى. وظهرت باكورة أعماله الشعرية فى قصائد خفيفة عن الحب، تدرجت رويدا رويدا لتصبح أشعاراً أكثر جدية وملئمة بالحكمة والوعظ. ولقد إمتدت شهرته إمتداداً واسعاً حتى أنه إعتبر من "الحكماء السبعة"^(٢٠). وصلتنا من قصائده بعض الشذرات التى فى مجموعها لا تتعدى خمسة وعشرين بيتاً. ومع قلة هذه الأبيات أو الشذرات فإنها تعد ذات أهمية كبيرة بوصفها وثيقة تاريخية، وإن كانت لا تنم عن مقدرة خيالية فائقة، مع أنها صيغت فى أسلوب قوى وبسيط. ويمثل سولون فى الشعر الإليجي الإتجاه الحكمى gnomie، بمعنى أنه يهدف إلى زرع المبادئ الأخلاقية والحكمة

Plut., Solon 8.

(١٩)

(٢٠) أنظر أعلاه ص ١٣٢ حاشية ١.

الفلسفية في أذهان الناس. ومن أقواله الماثورة والمشهورة "أظل أتعلم كلما تقدمت بي السن" أو "يموت المعلم ويتعلم" Gerasko d'aiei polla didaskomenos. وله قصيدة يستهلها بخطاب موجه لربات الفنون، ويتضرع فيها للآلهة أن تمنحه الرخاء والشهرة، أو بالأحرى الثروة والسمعة الطيبة. إذ يريد لها ثروة تأتيه بطريق نزيه لا خبث فيه. هذا وقد نظم أشعارا بالوزن التروخي والرباعي والإيامبي.

وعرف عن سولون أنه سافر كثيراً، إذ قضى عشر سنوات في رحلات مستمرة زار أثناءها مصر وقبرص. فالتقى بأمازيس^(٢١) وربما التقى كرويسوس (= قارون؟) ملك ليديا. وكانت رحلاته من أجل المعرفة وجمع المال عن طريق التجارة عبر البحر. ولما عاد ووجد أثينا غارقة في نزاعات داخلية إنتهت بتأسيس نظام الطغاة حاول عبثاً أن يشن الأثينيين عن تأييد بيسيستراتوس. وخاطب قومه قائلاً (شذرة ه أبيات ١-٤):

"إن جبنكم وحده هو المسئول عن مصيركم التعس

لا تلوموا الآلهة، لا تلوموا إلا أنفسكم

فأنتم الذين بأنفسكم حثتم تلك الطغمة

وملأتم بالفرور صانعي العبودية المشينة لكم"

ويبدو أن سولون كان من الحكمة بحيث أنه لم يحتقر متع الحياة، ولم يعزف حتى عن

(٢١) عاصر سولون حملة قمبيز على مصر ولذلك عاب عباس محمود العقاد (في كتيب بعنوان "رواية" قمبيز في الميزان) على أحمد شوقي أنه لم يضمن مسرحيته "قمبيز" هذه الشخصية البارزة وكذا كرويسوس (= قارون؟). ولنا بعض التحفظات على آراء العقاد هذه رغم إعترافنا بدقة معلوماته التاريخية. إذ ينبغي ألا نحاسب الشعراء كما نحاسب الفقهاء أو العلماء، والأساس في النقد المسرحي هو مدى أهمية هذه الشخصية أو تلك للبنية الدرامية. راجع: أحمد عتمان: "شوقي بين الخلفية الكلاسيكية والمسألة الوطنية في مسرحية قمبيز"، مجلة "الشعر" القاهرية، عدد ١٧ (أكتوبر ١٩٧٩) ص ٦٢-٧٧. هذا وناقش نفس المسألة على نحو أكثر تفصيلاً في كتابنا "كليوباترا وأنطونيوس". دراسة في فن بلوتارخوس وشكسبير وشوقي"، الطبعة الثانية (أيجيتوس القاهرة ١٩٩٠)، ص ٣٥٤-٣٨٧.

"الغلمان في ميعة الصبا المزهرة"، "وتاق لحلاوة الفخذ والشفاه" (شذرة ٢٥ بيت ١). ولكنه عندما تقدمت به السن هجر "الحب الإغريقي"، وإتجه لعشق النساء والخمر والشعر. ويؤكد لنا بلوتارخوس أنه "هرب من عواصف عشق الغلمان ووطد العزم على أن يبدأ حياة جديدة هادئة وتهيأ للزواج والفلسفة". وروى أن سولون مات في قبرص وأن عظامه بعثرت فوق جزيرة سلاميس تبركا بها^(٢٢).

ازدهر **ثيوجنيس الميجاري** حول عام ٥٤٠، وتنسب إليه أشعار حكيمية وإيجيات تبلغ حوالي ١٤٠٠ بيت، معظمها وصل في شذرات مهلهلة. ويحتد النقاش بين العلماء والدارسين حول نسبة هذه الأشعار إلى ثيوجنيس. ويقال إن بعض فقرات هذه الشذرات من نظم ميمنرموس وتيرتايوس وسولون وشاعر آخر مجهول يدعى إيوينوس. وأهم هذه الشذرات هي تلك القصائد الموجهة إلى كيرنوس، وهو شاب صغير صديق لثيوجنيس. وتمتلى هذه القصائد بالوعظ الأخلاقي والأفكار الفلسفية عن الحياة وشروورها، كما تفيض بمشاعر الكراهية والحقْد تجاه عامة الناس أي السوق والرعاع، لأنهم مطبوعون على النشاط والحركة الدائبة ومفعمون بالعاطفة. فمن هذه الأشعار نفهم أن صاحبها محافظ عتيْد، وبالأحرى رجعي يحارب تيار التجديد، ولا يرى سبباً لمتاعب عصره سوى جنون وإحطاط أفراد الطبقات الدنيا، التي تحاول أن تأخذ بنصيبها من الثروة والسلطة.

ينصح ثيوجنيس صديقه الشاب كيرنوس بألا يتعامل إلا مع النبلاء الفضلاء *agathoi kai esthloi* بالمعنى الأخلاقي والاجتماعي والاقتصادي، فهو يعنى طبقة ملاك الأراضي الأرستقراطية. ويقول ثيوجنيس إن الميل إلى تخطي الحدود أي جريمة العجرفة والتجاوز *hybris* هي خطيئة الإنسان الكبرى، وهي أرذل الرذائل التي إبتلى الآلهة بها البشر (ب ١٥١). فهي لا تجلب سوى الدمار، وكم من مدن أهلكت؟ نعم فهي الآن تتهدد ميجارا بالخراب (ب ٤٤، ٥٤١، ٦٠٤، ٨٣٥). ونقيض "تخطي الحدود" أو "العجرفة" فضيلة "الحياء" *aidos*، وهو أفضل ما يترك

Fränkel, op, cit., pp. 217-237.

(٢٢) نشرت الدراسات الحديثة التالية حول سولون:

R. Lattimore, "The first elegy of Solon" *AJPh* 68 (1947), pp. 161 ff.

المراء لأبنائه من ميراث. والحياة الذى يوصى به ثيوجنيس يقترب كثيرا من روح التواضع المسيحية. أما أفضل الخيرات على وجه الأرض برأى ثيوجنيس فهو "التعقل" أو "سداد الرأى" gnome الذى يحفظ الإنسان من الإنسياق وراء الحماقات، بل ويقوده إلى طريق الاعتدال وبر النجاة. وعلى المراء أن يكون باراً بوالديه (١٣١) كريماً مع ضيوفه، رحيماً بالمستجيرين (١٤٣) تقياً خشوعاً للآلهة (ب ٨٠٥-٨١٠)، أميناً صادقاً مع نفسه ومع غيره (ب ٨٧-٩٢)، مخلصاً ومستقيماً (ب ٣١٩ وما يليه). فالثروة فى حد ذاتها لا قيمة لها، إن لم تصاحبها الإستقامة وروح البر والتقوى (ب ١٤٥-١٥٠).

لقد كان ثيوجنيس شاعراً متعصباً لفكره الأرسطى، وأفزعته الثورة الشعبية التى قامت فى ميجارا أيام شبابه عام ٥٧٠. بيد أننا نلمس فى مخاطبته لكيرنوس حناناً دافقاً وإخلاصاً عميقاً يذكرنا برقة وعذوبة سافو وهى تخاطب تلميذاتها الجميلات كما سنرى. يقول ثيوجنيس لصديقه الشاب كيرنوس (ب ٨٧ وما يليه):

"لا يكفى أن تحبنى بالكلمات فقط
بينما قلبك وذهنك مشغولان بشئ آخر
إما أن تحبنى بحرارة وصدق وإلا فأكرهنى.. وأعلنها صراحة"

ويعتقد باورا أن كيرنوس شخصية حقيقية لا وهمية، وأنه عاش فى الجزء الأخير من القرن السادس، وأنه شغل منصبا عاما، وكان ينتمى إلى طبقة الأرسطى فى ميجارا، وفقد أراضيه إبان الثورة الشعبية المشار إليها فذهب إلى المنفى^(٢٣)، ويقال إن قصائد ثيوجنيس قد تكون "كتاب أغانى" وضع ليستخدمه أبناء الأرسطى الذين لا يريدون الإرتجال على موائد الشراب. أى أنها قد تكون مؤلفة على يد - أو بإيعاز من - الدوائر الأرسطى فى أثينا فى القرن السادس والخامس. وهى قصائد تعكس مجتمعا أكثر تمزقا

من المجتمع الذى عاصره سولون. على أية حال فلقد صارت إليجيات ثيوجنيس رويدا رويدا تغنى بمصاحبة الزمار على مآدب الحسناوات والمحظيات hetairai حيث يتجمع أبناء الأرستقراطية^(٢٤).

وفى تلك الأثناء وياقترابنا من القرن الخامس بدأت الإبجرامات فى الظهور، وهى تمثل فنا شعريا سيصل إلى أقصى إزدهار له إبان العصر السكندرى. والإبجرامات فى الأصل تسجيل لذكرى ما على قطعة حجر أو معدن. فكان مثلا يكتب اسم ووطن الميت على قبره. وهذه عادة معروفة لدى الشعوب القديمة جميعا تقريبا. بيد أن الإغريق بفكرهم وحسهم الجمالين أرادوا أن يكون هذا التسجيل شعرا. فنشأت العادة أن يكتب بيت أو بيتان لهذا الغرض. وبزغ الثنائى الإليجى باعتباره أصلح وزن وإن لم يكن الوحيد فى هذا المجال. وليس أمرا سهلا أن يوجز المرء كل ما يريد قوله فى عبارات قصيرة محكمة ومعبرة. ومن ثم فإن كبار الشعراء هم الذين تصدوا لهذه المهمة فى الغالب، أى لكتابة الإبجرامات ولا سيما فى المناسبات الهامة. وإشتهر سيمونيدس Semonides من ساموس بإبجراماته الرائعة وهو شاعر سنتحدث عنه فى ثانيا حديثنا عن الشعر الإيامبى.

ودعنا الآن نتوقف قليلا لتأمل إنجازات الشعراء الإليجيين. لقد كان كل من كالينوس وتيرتايوس وسولون من الشخصيات العامة التى اتخذت من الشعر وسيلة للفعل السياسى. وإستمد هؤلاء الشعراء قوتهم لا من الإحساس بذواتهم بل من الإقتناع بأنهم إنما يتحدثون إلى شعوبهم المحتاجة إلى جهودهم فى مرحلة حرجة. وفى أيام كالينوس كان الغزو الأجنبى يهدد وطنه أزميز (أو إفيسوس). ومن ثم جاءت أشعاره تستحث بنى وطنه على شحذ الهمم والتصرف برجولة وشجاعة والدفاع عن الأرض. وبالمثل نجد تيرتايوس يلعب

(٢٤) حظى ثيوجنيس باهتمام الدارسين ونشير إلى بعض الدراسات الهامة عنه فيما يلى:

E. Harrison, *Studies in Theognis*, Cambredge 1922. (وهذا الكتاب يشمل النص)

A. Peretti, *Teognide nella tradizione gnomologica*. Pisa 1953.

A. Garzya, *Teognide: Elegie*. Firenze 1958.

دورا بارزا في حياة إسبرطة التي كانت تهددها بالفناء ثورة أتباعها الميسينيين. أما سولون فهو المشرع الذي أصلح فساد القوانين في أثينا. فمع اختلاف الظروف التفصيلية بين كل من هؤلاء الشعراء الثلاثة إلا أن هناك بعض السمات التي تجمعهم. ولعل أهم هذه السمات وأبرزها أن صوتهم يسترعى الانتباه، ويفرض وجوده لا بسبب ما يستندون إليه من قوة سياسية متمثلة في نفوذهم الشخصي، بل لأنهم ينطقون بثقة كاملة وينطلقون من يقينهم الثابت بأن مواطنيهم لابد وأن يسمعوهم. فالشعر هنا يقوم بوظيفة الخطابة السياسية التي لم تكن قد برزت بعد في الأفق الإغريقي. لقد اعتقد هؤلاء الشعراء أن مصائر أوطانهم معلقة في رقابهم، فتحدثوا بإحساس عميق بالمسئولية وعن إيمان صادق بأنهم على حق في كل ما يقولون. وهذا تحول خطير في مسار الشعر الإغريقي، لأن الشاعر لم يعد يهدف إلى تسلية مستمعيه وإمتاع مواطنيه بتشنيف آذانهم بأعذب الكلمات وأرق التعبيرات. بل صار الشاعر هو المتحدث الصارخ بلسان متاعبهم، والمعبر عن آلامهم ومخاوفهم. إنه شاعر يجمع بين عمل العراف الواعظ من جهة، ورجل الدولة ذي الرسالة الثقيفية من جهة أخرى.

وتدين إليجيات هؤلاء الشعراء جميعا بالكثير للموروث الملحمي الهومري، مما يوحى بأنهم يحاولون إحياء الرؤية البطولية للحياة وتجسيدها واقعا ملموسا في الظروف الراهنة. إنهم يحضون على بذل أقصى جهد ممكن في ميدان الحرب، بل وفي النزاعات الداخلية. فهم يؤمنون بأن لهذا الجهد المبذول مردود مضمون يتمثل في قيمة الوجود الإنساني نفسه. يقول كالينوس (شذرة ١ بيت ١٨-٢١):

"يلبس كل الناس لباس الحداد عندما يموت رجل شجاع. أما إذا نجح هذا الرجل من المعركة فيبدو لهم وكأنه سليل الآلهة وينظرون إليه كما لو كان قلعة شامخة تزداد علوا أمام أعينهم لأن ما كان ينبغي أن ينجزه عدد كثير أنجزه هو بمفرده".

ألا يعني هذا أن ثواب من يموت في ميدان القتال هو تكريم الناس له ؟ إن صح ذلك فهي إذن وجهة نظر تخالف ما طرحه هوميروس من قبل. إذ وضع هذا التكريم البشري ضمن فكرة المجد البطولي الأوسع أفقا. على أية حال فإن أبيات كالينوس تقترب من المعنى

الذى يقصده تيرتايوس حين يقول (شذرة ٦ أبيات ١-٤):

"نبيل ذلك الرجل الذى يسقط صريعاً فى الصفوف الأمامية
بالمعركة. إنه يثبت قيمته كما ينبغى أن يفعل رجل يحارب من
أجل وطنه. وأتعس الناس كافة من يهيم متجولاً، كشحاذ هرب
من مدينته وحقوقه المعطاة"

فتيرتايوس يعبر هنا عن مفهومه للفضيلة، وهو مفهوم حبيب إلى نفس الإغريق بصفة
عامة، ويقوم على أساس أن الفضيلة هى أن يحقق المرء طبيعته وذاته. ولقد طرحت عدة
بدائل ممكنة لتحقيق هذا الهدف مثل الألعاب الرياضية، وسرعة الجرى، وجمال وكمال
الأجسام، وجمع الثروة، والتمتع بالأبهة الملكية، وتثقيف اللسان والفصاحة فى القول. ولكن
تيرتايوس يقرر فى النهاية أن الفضيلة الحقة هى الإقدام على الموت فى سبيل الوطن. إنه
بذلك يجسد فكرة الرجولة الإسبرطية المعهودة. بيد أنه لا يفهم من ذلك أن تأثير تيرتايوس
منحصر فى إسبرطة. ذلك أن هذه الفكرة عن الرجولة والبطولة ستلعب دوراً رئيسياً فى
توجيه مسار التاريخ الإغريقى برمته. صفوة القول إن بطولة هيكتور فى دفاعه عن طروادة
- المقابلة لبطولة أخيلليوس الهجومية - تصبح هى الآن المثل الأعلى، وهكذا تتحدد ملامح
الفضيلة الإغريقية فى أشعار القرن السابع، ويمكن أن نتعرف عليها لا فى التأكيد على ذات
الفرد منعزلاً عن الآخرين، وإنما فى الإنسان الذى يحقق ذاته بالقيام بواجباته
إزاء دولة المدينة.

وتأتى قصائد سولون وكأنها مقالات سياسية، وإن كانت تتميز بأفق أوسع
من ذلك بكثير، لأنها بالأساس تقوم على التفكير فى القيم الإنسانية الخالدة. يفكر
سولون فى واجبات الإنسان أكثر مما يدعو إلى الموت فى سبيل الوطن. الإنسان
عنده هو أكبر عدو لنفسه، لأنه يرتكب أحياناً حماقات ناجمة عن زهو أحمق وكبرياء
جوفاء، مما يدفع زيوس إلى عقابه أشد العقاب هو وذريته من بعده. ولقد بنى
سولون لنفسه نظاماً أخلاقياً متسقاً على أساس واقعى، ويقول برعاية الآلهة للبشر.

إنه لا ينكر أن للإنسان طاقات هائلة وقدرات عظيمة، ولا ينقصه إلا حسن إستغلالها. يستطيع المرء عنده أن يتجاوز عماه وجهله. وهو بعون الآلهة يستطيع أن يحقق إنجازات ضخمة لها نتائج قيمة فى مجال الحرف وصناعة الشعر والطب والنبوءات. ومع ذلك فهناك بالطبع حدود لنجاح الإنسان، تأتى بالأساس من عجزه عن معرفة المستقبل، وهذا ما يجعله يقع فريسة سهلة تحت رحمة الحظ وتقلباته. ويهتم سولون أكثر ما يهتم بتحصيل المعرفة وتطبيقها فى مجالات نافعة للمدينة ومؤدية إلى ازدهارها.

يتفق إذن كل من كاللينوس وتيرتايوس وسولون فى وضعهم الفرد فى خدمة المجموع أى الوطن. قال الشاعران الأولان إن مسئولية الدفاع عنه فى وجه الأعداء المغيرين تقع على عاتق المواطنين جميعا. وجاء سولون فوضع أيضاً الفرد فى خدمة المدينة داخليا أى بتطويرها وتنظيمها وتنميتها ورأب الصدع بين طبقاتها. ولا يعنى هذا أن الشعراء الثلاثة أهملوا الحياة الخاصة للأفراد، فهذا أمر لا يفكر فيه أى إغريقى مهما كان. يقول سولون (شذرة ١٣):

"سعيد حقاً من له أولاد يحبهم وخيول لها صهيل

وكلاب تتمتع بحاسة حادة فى الشم وأصدقاء يعبرون البحر"

وأكثر من ذلك فإن سولون الحكيم لا يغفل أو يهمل متعة الغرائز، إذ يقول (شذرة ٢٠):

"حبيبة إلى نفسى أفعال القبرصية (أفروديتى) وديونيسوس

وربات الفنون، فهى تجلب إلى السرور والمتعة"

فهو هنا يجمع بين غريزة الجنس وشرب الخمر وصناعة الشعر، فهى جميعاً وسائل محببة إلى نفسه لأنها تجلب إلى قلبه المتعة والسرور. وسولون لا يكره الشيخوخة ولا يخشاها ويتمنى أن يعيش حتى الثمانين كما سبق أن ألقاها. بل يرى أنه كلما تقدمت به السن توسعت معارفه. إنه إذن رجل متوازن ومعتدل المزاج، لا

تركبه عاطفة الجنون البطولي ولا يستعبده الشغف الزائد بالمنع الحسية. إنه يمثل الأرسقراطية الإغريقية فى أحسن حالاتها.

أما ثيوجنيس فيقول (أبيات ٨٦٩-٦٧٢):

"ليت السماء النحاسية الهائلة تدق رأسى هذه الساعة

ليتها تزرع الرعب فى قلب كل رجل من أبناء الأرض

إن أنا تخاذلت فى مد يد العون لأحبائى

أو لم أسبب الألم والحزن لأعدائى"

هنا نضع يدنا على مبدأ إغريقى أخلاقى مهم، سيطر على سلوك الفرد فى كل مجال عاما كان أو خاصا. بل إمتد هذا المبدأ ليشمل النزاعات الواقعة بين طبقات المجتمع الواحد، وكذا الحروب بين المدن، بل والصراع بين الإغريق والأجانب. إذ لا خير فى إمرئ لا ينصر ذويه فى الشدائد، أو يعادى أعداءهم ويلحق بهم الضرر دائما. هذا ركن من أركان مفهوم البطولة الإغريقية والفضيلة كذلك.

وينصح ثيوجنيس كيرنوس بالتلون والمصانعة، فهو يعترف بقيمة الثراء وأهمية نفاق الأصدقاء. وفى هذا القول تكمن بذور الفساد الاجتماعى الذى ستنمو جرثومته رويداً رويداً بفضل الظروف المواتية لها، والمعاكسة لثبات قيم الشرف والبطولة الهومرية.

يحتفظ الشعراء الإليجيون ببعض الوقار، فمع أن أشعارهم تأتى ترجمة لتجربة ذاتية، إلا أنها محملة برسالة أخلاقية تعليمية. وتعكس لغتهم تأثير الموروث الملحمى، إلا أن لها صورها الشعرية المميزة. فمثلا يشبه أحدهم الرجل الشجاع بالقلعة الشامخة التى تزداد علوا على الدوام. ويصف آخر الفتاة الحسنة وكأنها فرس تحت الفارس، وآخر يرى الخدم فى الحقول غزلانا ترعى، والصديق الخائن كالثعبان البارد والكامن فى الصدر. وهؤلاء الشعراء فلسفتهم عن الكون وعن

علاقة البشر بالآلهة. فثيوجنيس يلوم الآلهة على كل شئ حيناً، ويضع كل اللوم على عاتق البشر أحياناً أخرى^(٢٥). وهو لا يأمل كثيراً في الحياة الدنيا ولا في الآخرة ويقول: (أبيات ٤٢٥-٤٢٨):

"أن لا يكونوا قد ولدوا أصلاً فهو أفضل ما كان يمكن أن يحظى به أبناء الأرض من القدر. أما إذا ولدوا بالفعل فعليهم أن يمضوا بسرعة نحو أبواب هاديس ليرقدوا هناك في القبر تحت كومة من تراب الأرض"

وستجد هذه المقولة التشاؤمية تجاوباً ملموساً وصدى مسموعاً في ثنايا تراجيديات سوفوكليس^(٢٦). بل إنه قول يعبر عن العقلية الإغريقية برمتها، أي أن على الإنسان ألا يتوقع من الحياة الدنيا الكثير، لأن حياته على الأرض قصيرة وعابرة، فليتمتع إذن بها قدر ما يستطيع وقبل الرحيل العاجل^(٢٧).

(٢٥) Etman, The problem of Heracles' Apotheosis, pp. 142 ff, esp. p. 142 n. 3 & 4.

(٢٦) ترد على لسان الجوقة في "أوديب في كولونوس" (أبيات ١٢١٥ وما يليه) المقولة التشاؤمية التالية:

"من الأفضل ألا يكون الإنسان قد ولد قط

أما إذا حدث وولد، فلا خير يبقى له سوى أن يرحل

بأقصى سرعة ممكنة عائداً إلى حيث كان قد جاء"

(٢٧) عن أحدث الدراسات حول الشعر الإليجي والإيامبي راجع:

E. Degani, Poeti greci giambici ed elegiaci. Milan 1977.

M.L. West, Studies in Greek Elegy and Iambus. Berlin- New York 1974.

J. Defradas, Les élégiaques grecs. Paris 1962.

الفصل الثالث

الشعر الإيامبي

هناك أسطورة تقول إن الإلهة ديميتر - بعد أن خطف إله العالم السفلى هاديس إبتها بيرسيفوني - كانت تسير بمفردها مهمومة بمنطقة إليوسيس، ودخلت منزل الملك كيليوس. وهناك استطاعت الفتاة "إيامبي" Iambe أن تجعل الإبتسامة تملو شفتي الربة الحزينة ولأول مرة، إذ روت لها بعض الفكاهات المرححة. ويقال إن القدم الإيامبي Iambos (U-) أخذ اسمه من إسم هذه الفتاة. ولو أن بعض الدارسين يرون أن إسم هذا القدم مشتق من فعل iapto بمعنى "أهاجم" لأنه وزن كان يستخدم أساسا في الهجاء. هذا مع أن سولون قد استخدمه في الكتابات السياسية الجادة. كما أنه أصبح أداة الحوار بالمرح الإغريقي، لأن هذا الوزن بإيقاعه السريع يقرب كثيرا من الحديث العادي في الحياة اليومية.

وهناك من العلماء من يرون أن كلمة "إيامبوس" Iambos غير معروفة الأصل، وهناك من يرجحون أنها كلمة أجنبية ذات أصول آسيوية. وردت لأول مرة عند أرخيلوخوس (شذرة ٢٠)، وإن كان ذلك لا يعنى أنه أول من استخدمها، حيث أن أرسطو يقول إن هذه الكلمة وردت في قصيدة "مارجيتيس" Margites المنسوبة خطأ إلى هوميروس^(٢٨). ولقد إقتطف أرخيلوخوس (شذرة ١٠٣) بيتا من هذه القصيدة. ومن الملاحظ أن القدم الإيامبي سريع للغاية، وقد يكون تردده لمدة طويلة مملا. ولذلك أدخل عليه الشعراء الكثير من التنويعات، كأن يستبدل بالمقطع الطويل بمقطعان قصيران أو أن يكون الجزء الأول من البيت سبوندي (- -). وبذلك صار الوزن الإيامبي أكثر قربا من الحديث العادي، أى من الكلام الذى لا ينشد ولا يغنى بل يتواءم مع المؤلفات التى تروى فى حديث

Aristotle, Poetica 144 b12.

(٢٨)

وعن نصوص الشعر الإيامبي أنظر أعلاه المرجع المشار إليه فى حاشية رقم ٩.

يبدو وكأنه عاды مثل القصص والخطابات والهجائيات وما إلى ذلك. والبيت الإيامبي يمكن وزنه كما يلي:

U- U- / U- U- / U- U-

فهو مكون من ثلاث وحدات metra وكل وحدة تتكون من قدمين، فهو إذن عبارة عن ستة أقدام. ويمكن إستبدال مقطع طويل بالمقطع القصير في بداية أى وحدة^(٢٩).

وأشهر من نظم أشعاره بالوزن الإيامبي بين الشعراء القدامى هو بلا منازع أرخيلوخوس (ويعنى اسمه قائد الجماعة). يتحدث النقاد القدامى - أمثال شيشرون وكوينتيليانوس - عنه فيضعونه على قدم المساواة مع هوميروس نفسه^(٣٠). وحكى أو حكى حول أرخيلوخوس رواية أسطورية وصلتنا في صورة نقش محفور على نصب بناه له مواطنوه من أهل جزيرة باروس إبان القرن الثالث الميلادى. واكتشفه حديثا عالم الآثار اليونانى ن.م. كوندوليون. والنصب جزء من معبد الموساى (الموسيون)، ويشبه تلك المعابد التى أقيمت لهوميروس فى جزيرة خيوس، وهيسودوس على سفح جبل الهيليكون، وليرموس فى أزمير. وفحوى هذه الرواية الأسطورية أنه ذات ليلة قمرية كان الشاب أرخيلوخوس - راعى قطعان الماشية البسيط - يسوق إلى المدينة بقرة من قطعانه يهدف أن يبيعها. وفى الطريق صادفته بعض الفتيات الجميلات، فوقف يتبادل معهن أطراف الحديث الفكه والممتع. وإذ بالبقرة تختفى فجأة ومعها الفتيات الجميلات كذلك ! بيد أنه عوضا عنها جميعا وجد قيثارا ظهرت فجأة عند قدميه. وترمز هذه الأسطورة بوضوح شديد إلى أن هؤلاء الفتيات هن ربات الفنون اللاتى إستبدلن بقرة أرخيلوخوس بالقيثار أى بالشعر الغنائى. ولكن دعنا نسير مع الأسطورة إلى نهايتها. لقد عاد أرخيلوخوس إلى منزله وحكى قصته هذه لأبيه الذى رأى ضرورة

Raven, op, cit., passim

(٢٩) راجع:

Cic., De Or. 4; Quint., Inst. Orat., X, 1, 60.

(٣٠)

الذهاب إلى دلفي، لكي يستشير نبؤة أبوللون فيما قد حدث. وبالفعل جاء رد النبؤة كما يلي "أحد أبناك ياتيليسيكي (إسم الأب) سيصبح شاعراً خالداً معروفاً في أنحاء الدنيا كلها. إنه أول من سيستقبلك بالتحية عند عودتك إلى موطنك". وعندما وطأت قدما تيليسيكي أرض جزيرة باروس قادمًا من دلفي، كان أول من إستقبله بالتحية - كما تقول الأسطورة - هو أرخيلوخوس.

ومن المحتمل أن يكون أرخيلوخوس هو مبتدع الوزن الإيامي، لأنه يعتبر بالفعل مؤسس الأغنية الفردية (المونودية) فناً أدبياً صارت فيما بعد له مكانة مرموقة، لا في الأدب الإغريقي فحسب بل في الآداب الأوروبية جميعاً. وينبغي ألا تنظر إلى نتاجه الشعري على أنه محاولات بدائية مشتتة، لأننا في قصائده نسمع صوت شاعر ينطق بطلاقة مذهلة وعن ثقة واضحة. إزدهر أرخيلوخوس فيما بين عامي ٧١٠ و ٦٨٠ وإشتهر عبر التاريخ الأدبي بهجائياته اللاذعة، أو التي لا تحتمل من شدة العنف.

يقال إنه إنحدر من أسرة نبيلة بيد أن أمه كانت من العبيد. ذلك أن تربة جزيرة باروس جذباء غير منتجة ولم يكن رخامها - شديد النقاء - قد أصبح مادة للبناء، أي لم تعرف قيمته بعد. فأرسلت جماعة من أبنائها ليقيموا مستوطنة في جزيرة ثاسوس الخصبة والمليئة بالغابات الخضراء، والتي تقع بمحاذاة الساحل الطراقي. وكان بين هؤلاء المستعمرين المرسلين من باروس رجل إنحدر من أسرة نبيلة كما يدل على ذلك إسمه تيليسيكيديس Telesikeides (إبن تيليسيكي) وحفيد هذا الرجل الذي يحمل نفس الإسم تزوج من امرأة من العبيد تسمى إنيبو Enippo التي على ما يبدو كانت محظية لديه، وأنجب منها إينا وبنتا. وأعطى لإبنه إسمًا أرستقراطياً، إنه أرخيلوخوس الذي يحمل معنى الزعامة كما سبق أن ألقينا. فلما تقدم الأخير للزواج من فتاة أحبها وتدعى نيوبولي بنت ليكامبيس. رفض أبوها بعد أن كان قد وعد بالقبول من قبل. وإنتقم أرخيلوخوس لنفسه بنظم قصيدة هجائية قوية هاجم فيها عائلة حبيبته بأكملها. وبلغ من عنف هذه القصيدة

أن الأب وبناته جميعاً إنتحروا هرباً من العار الذى سيلحقهم للأبد.

ومن ناحية أخرى إذا كان الدرع الثقيل بالنسبة للجندى الإسبرطى كامل العدة hoplites يمثل ويجسد فكرة الشرف والشجاعة، عملاً بالمبدأ الفائل "عد به أو عد محمولاً عليه"، فإن إلقاء هذا الدرع فى الميدان والهرب هلعاً هو أكبر عار يمكن أن يلحق أو يلصق بأى مواطن. علاوة على ذلك فقد نصت مادة فى قوانين سولون على معاقبة الهاربين من أرض المعركة. ولكننا نرى أرخيلوخوس الذى ربما لم تنقصه الشجاعة يلقي بدرعه، إذ ولى الأدبار وأسرع هرباً للخلف فى إثر هزيمة منى بها الجانب الذى كان يحارب فى صفه. وبدلاً من التكتّم على هذه الفضيحة أعلنها أرخيلوخوس على الملأ وجعلها مادة للسخرية فى قصائده (شذرة ٦ Diehl). ويبدو أنه يفضل أن يعيش كلباً على أن يموت أسداً، فبعد الموت لا يبقى للإنسان أى شئ من احترام. إذ لا يلبث أن ينساه الناس مهما كان شهيراً، وقد لا تبقى له إلا الإهانات (شذرة ٧). والغريب أن نهاية أرخيلوخوس كانت فى إحدى المعارك التى خاضتها باروس ضد أهل جزيرة ناكسوس. إذ قتل أرخيلوخوس فى هذه المعركة على يد رجل يدعى كالونداس. ولقد صارت باروس فيما بعد فخورة بشاعرها المحارب الباسل أرخيلوخوس. وراجت روايات أسطورية حيكت لتخليد ذكره، وفحواها أن نبؤة دلفى نفسها هى التى أدانت كالونداس قاتل خادم ربّات الفنون، بل إن هذا القاتل إكتسب فيما بعد لقب "الغراب".

يقول أرخيلوخوس فى إحدى الشذرات (رقم ٥) التى وصلتنا منه معقبا على ما أصاب أهل جزيرته، الذين إبتلع البحر بعضهم وأصيب البعض الآخر بعد أن تحطمت سفينتهم، يقول "إن البكاء لن يسداوى الجرحى، أما السرور وإقامة الولائم فلن يجعلهم أسوأ". وفى قصيدة له عن محبوبته نيوبولى يقول (شذرة ٣٨):

"غرق شعرها ونهداها فى العطور

إنها قد تثير شهوة رجل مسن، بلغ أرذل العمر

بالشقائى ! لم أعد بقادر على التنفس بعد أن سيطرت على الرغبة

وهاجمتنى الإلهة بمعاناة قاسية حتى النخاع

لقد هدنى طول الإشتياق...

لم تعد تحركنى الولاتم ولا متع الشعر..

يألتنى أستطيع أن أضم نيوبولى إلى أحضانى وألتصق بها وبجسدها" (٣١)

والجدير بالذكر أن بعض أشعار أرخيلوخوس قد نظمت فى الوزن الإليجى فى شكل إجرامات وتدور فى معظمها حول الخمر والحرب. ويقال أيضاً إنه كتب بعض القصائد السردية أى التى تحكى بعض "الحواديت" ainoi وتلعب فيها الحيوانات والطيور دوراً بارزاً. ففي شذرة ١٠٤ يكتب قصة عن الثعلب والقرد. وله قصة أخرى عن الثعلب والصقر، يقول فيها الشاعر إنهما كانا صديقين مقربين لبعضهما البعض ثم صارا عدوين لدودين وانتهى بهما النزاع إلى أن ابتلع الصقر صغار الثعلب. بيد أنه بمرور الزمن حدث أن وقع صغار الصقر من عشهم العالى فأكلهم الثعلب. وله قصة أخرى عن القنفذ والثعلب. ويقال إن الشاعر يرمز بهذه القصص إلى نفسه وظروف حياته، فهو يتنكر وراء شخصية الثعلب فى هذه القصص، وعندئذ سيكون الصقر هو ليكامبيس والد محبوبته الذى إفتس أحلام حبه. وفن الحواديت هذا سيزدهر فى بلاد الإغريق ملتصقاً باسم أيسوبوس وكذا فى ظل الإمبراطورية الرومانية كما سنرى فى الباب السادس.

ولقد تكسب أرخيلوخوس بالشعر، إذ روى أنه كان ينظم القصائد لمن يدفع له أجراً. ومما يروى عنه أيضاً أنه تنبأ بكسوف الشمس (قارن شذرة ٧٤) الذى وقع بالفعل فى ٦ إبريل عام ٦٤٨ (وليس ١٤ مارس عام ٧١١ كما يرى البعض).

ودعنا الآن نلقى نظرة عامة على إنجاز أرخيلوخوس الشعرى فى إطار ظروف عصره. يبدو لنا أنه إنسان يجسد المحارب الهومرى البطولى الذى يعيش للحرب، بيد أنه لا يتردد ولا يتحرج من الغناء. يقول أرخيلوخوس عن نفسه (شذرة ١):

"أنا خادمه، خادم السيد إله صيحة الحرب

وأتقن فنون ربات الفنون التى أحبها إلى أقصى حد"

(٣١) تصرفنا فى ترجمة هذا البيت لما فيه من ألفاظ رأينا أنها تتنافى مع ذوق القارئ العربى.

وإذا دققنا النظر فى تفاصيل ملامح أرخيلوخوس عن قرب سنكتشف أنه خالف المثل الهومرى البطولى، أو عدل فيه ليتناسب مع ظروفه الخاصة والأحوال المستجدة، وفى النهاية خرج بأسلوب جديد للحياة. فأرخيلوخوس ليس مثل هيسودوس الذى يتشبث بموطنه الأصيلى المغمور أسكرا القاسية بجوها الشتوى القارس والصفى الخائق. إنه أى أرخيلوخوس أول شاعر نسمع أنه إشتك فى تأسيس مستوطنة جديدة فى جزيرة بعيدة نسبيا عن موطنه الأصيلى. إنه إذن مغامر غير مستقر، ولو أنه قد يكون مهاجرا مرغما على الترحال. ففى حدود ما نفهم من إحدى قصائده (شذرة ٥٣) لم يسعد يهجران باروس وما بها من أشجار التين حلو المذاق، والتى تتمتع بحياة بحرية مستقرة. أى أنه قد يكون هو ورفاقه من ضحايا فقر البيئة الإغريقية. وكان أرخيلوخوس مفعما بشعور عدائى تجاه البرابرة أو من يسميهم "الطراقيين الكلاب" (شذرة ٥١ بيت ٤٨). ويعتوره إحساس بالضيق والحقْد على القواد والرؤساء، الذين يجمعون الثروات على حسابه وحساب رفاقه من الطبقات الدنيا. إنه إذن شاعر يفتقد جو الصداقة المتوافر فى عالم هوميروس وعينه دائما على النقود. يبدو أنه كان محاربا محترفا، أى مرتزقا يمارس مهنة الحرب، ولا يرى فيها وسيلة لتحقيق المجد. نظم أشعاره إنطلاقا من تجاربه، فعبر عن نفسه بصراحة شديدة، دون أن يخفى شيئا أو يكتم إحساسا إعتمل فى صدره. يستخدم لغة ملحمية أحيانا ولاسيما عندما ينظم فى الوزن الإليجى. أما لغة أشعاره الإيامبية فتقرب من اللغة الدارجة، وربما تعود شعبيته إلى بساطة لغته. يقول بنداروس عنه (البيثية الثانية أبيات ٥٤-٥٦):

"إنى أرى فى الماضى

أرخيلوخوس الفقير، سليط اللسان

يسمن هزاله بالكراهية، والكلمات المثلثة"

وأهم ما يميز أرخيلوخوس أنه يتلقى الهزائم والمصائب دون شكوى أو أنين إعتقادا منه أن الآلهة تمنح الصبر والسلوان دواء ناجعا لكل الكوارث. وهو يعتبر أن نشوة النصر

المبالغ فيها لا تقل ضررا عن العويل في الشدائد والأحزان. إنهما برأيه جانبان متعادلان للحياة. وهذه بالطبع ليست رؤية بطولية هومرية للحياة، بل وجهة نظر واقعية جديدة. وإذا كان الشعراء الإغريق منذ هوميروس قد رأوا الحرب فرصة لتحقيق المجد رغم ما تجره من أهوال مؤسفة وأحزان مضمينة، فإن أرخيلوخوس رجل متوازن نظر إليها نظرة الجندي المحترف. يقول الثعلب في قصة "الثعلب والصقر" عند أرخيلوخوس (شذرة ٩٤):

"زيوس ! أى زيوس الأب ! أنت تحكم السماء

وتراقب ما يفعل البشر من علياء

يفعلون الحق وغير الحق

وفي عالم الحيوان أيضا وبقوتك

تحس بما يحدث، بالفعل الصحيح والكبيراء" (٣٢)

ودائما ما يختلط إسم سيمونيديس Semonides من ساموس أو أمورجوس مع الشاعر الآخر الأشهر سيمونيديس Simonides من كيوس والذي سنتناوله في الوقت الملائم. وسبب الخلط أن الحرف e بالمقطع الأول في إسم هذا الشاعر - وفي اللغة الإغريقية بصفة عامة - صار ينطق بصورة تقربه جدا من الحرف i في عصور لاحقة، بل إن هذين الحرفين يكادان أن يكونا متماثلين في النطق باللغة اليونانية الحديثة. وكان سيمونيديس أحد الذين ذهبوا من ساموس لتأسيس مستوطنة أمورجوس، ومن ثم يسمى أحيانا سيمونيديس من أمورجوس. وهو ابن كريتياس^(٣٣). الذي تنسب إليه بعض الإليجيات ويعاصر أرخيلوخوس أو عاش بعده بفترة قصيرة. بقيت لنا منه بعض الشذرات أطولها (شذرة ٧ Diehl) تسرد بعض الحكايات التي تلعب فيها الحيوانات والطيور دورا. وفيها يقول إن عقول النساء على اختلافها يمكن أن نجد لها ما يقابلها في الحيوانات. فالمرأة

(٣٢) من أحدث ما نشر حول أرخيلوخوس نشير إلى:

A.P. Burnett, Three archaic poets: Archilochus, Alcaeus, Sappho. London 1983.

F. Lasserre, Les épodes d'Archiloque. Paris 1950.

K.J. Dover, "The Poetry of Archilochos" in Entretiens X. Archilochus Fondation Hardt. Geneva 1964, pp. 88-95.

(٣٣) قارن أعلاه ص ١٤٠ حاشية رقم ٩.

بعقلها إما تشبه الخنزيرة أو أنثى الثعلب أو الكلبة أو أنثى الحمار أو الفرس. وبعض عقول النساء ترابى المزاج أو بحرى الطبع. أما أفضل العقول النسائية فهو الذى يشبه النحل. وتنساب هذه القصيدة فى إيقاع أقرب ما يكون للحديث الدارج، البعيد عن اللغة الملحمية الوقورة والبعيد حتى عن لهجة هيسودوس السامية. تقول بعض أبيات هذه القصيدة (بيت ٢٧-٤٠):

"فى يوم تجدها مفعمة بالضحك، متألفة
وقد يراها غريب بالمنزل فيمتدحها قائلا:
لا وجود لسيدة أروع
ولا أحلى على سطح الأرض منها
وفى يوم آخر قد يكون من العسير الإقتراب منها
أو حتى إلقاء نظرة عليها... فهى مجنونة
مسعورة كالكلبة التى تخاف على جرائها
إنها ثائرة لا يمكن لأحد قط أن يهدئ من روعها
صخرة تتحطم عليها جهود الأعداء والأصدقاء على حد سواء
وهى أحيانا كالبحر الراقد فى هدوء لطيف
معظم أيام الصيف، حيث يتمتع به البحارة
بلا حدود. ولكنها سرعان ما تنقلب إلى الجنون
فتكتسح كل شئ أمامها بموجاتها العارمة المرعدة، المتلاطمة"

وهذا الخيط التهكمى المتزايد فى الشعر الإغريقى هو الذى سيتابعه هيبوناكس وسيصل إلى مستوى البذاءة فيما بعد. فمثل هذه السخرية فى الأبيات السالفة لا يمكن أن نتصورها فى عالم هوميروس البطولى حتى وهو يضحك أو يتفكه، ولا فى عالم هيسودوس وهو يقدح الظالمين ويتهجم على أخيه بيرسيس.

وهناك شذرة أخرى لسيمونيديس من ساموس تتحدث عن عبثية الآمال

الإنسانية. ويقال إنه جمع تاريخ ساموس في كتابين بالوزن الإليجي^(٣٤)

وعاش **هيوناكس الإفيسي** (نسبة إلى إفيسوس) بعد أرخيلوخوس بقرن من الزمان، إذ إزدهر فيما بين ٥٤٠ و ٥٣٧ وعاصر إستيلاء قورش على سارديس. ويعتبر هيوناكس صورة مبالغ فيها لأرخيلوخوس نفسه. ويبدو من اسمه الذي يحمل معنى الفروسية أنه مثله إنحدر من أسرة نبيلة. كان قد نفى على يد أحد الطغاة إلى كلازوميناى بالقرب من أزمير، وقد تكون حدة لسانه هي سبب نفيه. إخترع الوزن الإيامي الجديد المسمى "سكازون" skazon أى "الأعرج" أو "خوليامبوس" choliambos أى المترنح. لأنه جعل البيت الإيامي ثلاثى، الوحدات ينتهى بقدم تروخى أو سبوندى وهى نهاية مترددة وغريبة (قارن أعلاه).

تدور بعض الشذرات التى وصلتنا منه (شذرة ١٥-٢٢) حول قصة حبه لفتاة تدعى أريتى Arete (وهى غير الكلمة التى تعنى "الفضيلة" Arete). وتدور بعض الشذرات الأخرى حول قصة نزاعه مع الفنانين بوبالوس Bupalos وأثينيس Athenis اللذين صنعا تمثالا كاريكاتيريا له بهدف التهكم منه والتندر بقبحه. فما كان من هيوناكس إلا أن رد عليهما بقصيدة هجائية بلغت من العنف والحدة أن الفنانين اضطرا للإنتحار هربا من العار^(٣٥). ومن المرجح أن هذه قصة مختلفة ولا أساس لها من الصحة، لأنه من الواضح أنها تحاكي قصة أرخيلوخوس مع ليكامبيس، كما أن التماثيل الكاريكاتيرية لم تكن معروفة إبان القرن السادس. هذا ويعتبر هيوناكس شاعر الطبقات الدنيا وقاع المدينة، إذ استخدم لغة دارجة، ربما تحوى أصولا آسيوية ليدية كانت أم فريجية. وكان هيوناكس تأثر ملموس على الكوميديا وعلى الشعر السكندرى، ويقال إنه أول من إخترع فن المعارضات الأدبية^(٣٦).

Fränkel, op, cit., pp. 200-207.

(٣٤) عن سيمونيديس من ساموس راجع :

Hor., Epod., VI. 14.

(٣٥)

West, op, cit., pp. 28-31, 140-149.

(٣٦) راجع :

الفصل الرابع

الأغاني الفردية

تعنى الكلمة *lyrikos* كما سبق القول أن الأغنية تؤدى بمصاحبة العزف على القيثارة *lyra*. بيد أن بعض الأغاني لا تصاحبها موسيقى، وبعضها الآخر يغنى على أنغام الفلوت *aulos*، لكن القيثارة *lyra* هى الأشيع على أية حال. ويمكن القول بصفة عامة إن القصيدة الليريكية (الغنائية) هى التى تنظم بهدف الغناء. وتعود أصولها إلى جذور ضاربة فى القدم. فقيثارة كانت معروفة إبان العصر الموكينى. بل ولا يمكن تصور أن الإغريق فى عصورهم الباكرا كانوا لا يمارسون فن الغناء. فالأغنية جزء من الفولكلور الإغريقى كما هو الحال لدى كافة الشعوب القديمة. ولقد عرف هوميروس أناشيد قديمة تمجد الآلهة، وكذا مراثى تكرم الموتى. وعرف هوميروس أيضاً أغاني الزواج التى قد تؤديها مجموعة على أن يقوم بالدور الرئيسى قائد هذه المجموعة، فهو الذى يغنى الجزء الأكبر من القصيدة، وتسند المجموعة وترد عليه الحين بعد الآخر.

وهكذا كانت الأغاني الإغريقية منذ البداية، إما أغاني فردية وإما أغاني جماعية. وكل من هذين النوعين يختلف عن الآخر فى الشكل والمضمون، فكل منهما تطور بطريقته الخاصة. بيد أن هناك فيما بينهما علاقة تأثير وتأثر وتفاعل مطرد بطبيعة الحال، ولو أن ذلك لا ينفى أن لكل منهما طبيعته المميزة وسماته الخاصة. ولعل أهم الفروق بين النوعين أن الأغنية الفردية (المونودية) يتغنى فيها الشاعر بذاته وبمشاعره، فى حين أن الأغنية الجماعية (الكورالية) يعبر الشاعر فيها عن مشاعر المجموعة، أى الطبقة التى ينتمى إليها أو حتى المجتمع كله. إنه فى هذه الحالة يقوم بواجبه إزاء المجموع، وهو واجب يخرج على أية حال عن نطاق الذات الضيق.

ولم تصلنا "النوتة" التى نستطيع منها التعرف على الموسيقى الإغريقية

المصاحبة للغناء. المهم هو أننا عندما نقرأ هذه الأغاني يجب أن نتذكر أننا نتعامل مع جزء فقط من كل أكثر تعقيداً، ويشمل الموسيقى والرقص أو أى تعبير حركى وقد يثير أسفنا أننا لا نمتلك هذه الموسيقى الإغريقية القديمة المصاحبة للأغاني التى بين أيدينا. بيد أنه مما يخفف من حدة أسفنا أنها موسيقى كانت بالقطع ستكون غريبة على أذاننا. حيث أن السلم الموسيقى ذا السبع درجات غريب علينا، كما أن عدم تساوى نغماته وأنصاف نغماته قد يثير فينا الحيرة. المهم أن ما بقى لنا هو الكلمات المتمثلة فى القصائد الغنائية الفردية والجماعية. وبقراءتها سنجد أن لها سحرها الخاص حتى بدون الموسيقى المصاحبة لها. ففيها بمفردها نغم أخاذ وتأثيرها لا يقاوم، ولا سيما أن عروضها يقوم على التوزيع الكمى - لا الكيفى - والذى ما أن نستوعبه حتى نكتشف أن هذه الكلمات تتراقص فعلاً ونسى تنساب إلى داخل أذاننا وقلوبنا^(٣٧).

ويتداخل التاريخ الموسيقى مع تاريخ الشعر الغنائى بصفة عامة، وعندما نتحدث عن **ترباندروس من ليسبوس** بصفة خاصة. ولقد توازت النماذج الرئيسية فى التأليف الموسيقى الإغريقى مع النماذج الرئيسية فى الشعر الغنائى إلى حد كبير. بيد أن مصادرنا القديمة - وهى قليلة بطبعها - تذكر أهم المؤلفين الموسيقيين على أنهم شعراء أيضاً ومنهم أرخيلوخوس وسافو وبنداروس بل وسوفوكليس شاعر التراجيديا الأشهر. ومما يؤسف له أنه لا تتوافر لدينا المعلومات الكافية عن الجانب الموسيقى فى عبقرية كل من هؤلاء الشعراء الموسيقيين. لكن هناك فئة أخرى عرف أفرادها بوصفهم موسيقيين أكثر من كونهم شعراء. وفى الواقع يبدأ التاريخ الإغريقى الموسيقى إبان القرن السابع بإثنين من الشعراء هما أرخيلوخوس وترباندروس. والأهم من ذلك أن خلفية عصرهما الموسيقية تتألف من الأغاني الفولكلورية كأغاني العمل والمناسبات الشخصية أو الاحتفالات

(٣٧) عن الأغاني الفردية أنظر:

G.M. Kirkwood, Early Greek Monody, Ithaca & London 1974.

العامة، وبعض هذه الأغاني فردى وبعضها الآخر جماعى. وتتصدر الأغاني الدينية المصاحبة للطقوس فى المعبد هذا التراث الفولكلورى. وفى خلفية هذا العصر أيضاً يدخل التراث الملحمى، حيث نجد المنشدين أمثال فيميوس وديمودوكوس - سالفى الذكر فى الباب الأول - بل والأبطال أنفسهم مثل أخيلليوس وكاليسو يغنون الأغاني ويعزفون على الآلات الموسيقية.

ولابد من أن ندخل فى هذه الخلفية بعض العناصر الأجنبية ولاسيما الشرقية. لقد أثبتت الأبحاث الحديثة فى الموسيقى المصرية القديمة والبابلية والفلسطينية وجود عناصر تشابه كثيرة مع الموسيقى الإغريقية. ويعترف التراث الإغريقى الموسيقى نفسه بدينه للشرق، وهذا ما نكتشفه من أسماء بعض الأساليب الموسيقية أو من شخصية أسطورية مثل أوليمبوس الميسى، فهو فى الأصل إسم جبل عال يقع فى أقصى الشرق من سلسلة الجبال التى تمتد عبر الجزء الشمالى الغربى من آسيا الصغرى. أما شخصية الموسيقى المعروف بنفس الإسم فهى فريجية. إنه عازف على الفلوت تعلم هذا الفن على يد مارسيا، ثم أخذ أيضاً فن العزف على المزمار syrx عن الإله بان. والشئ اللافت للنظر أن إسم هذا الموسيقى يجمع بين عنصر إغريقى (أوليمبوس) وآخر شرقى (الميسى نسبة إلى ميسيا بآسيا الصغرى). وبالطبع فإن لهذا المزج مغزاه الذى لا يخفى على أحد. أما آلة الموسيقى المرتبطة به أى الفلوت aulos فلم تظهر فى بلاد الإغريق وكما يبدو من الاكتشافات الأثرية إلا إبان القرن السابع، وإن كان من غير المعقول أن الإغريق لم يعرفوها قبل ذلك التاريخ. ومن الجدير بالذكر أن التناقض بين القيثارة الإغريقية والفلوت aulos الآسيوية مسألة شائكة ينبغى التعامل معها بحذر شديد، لأن القيثارة الإغريقية لها علاقة وثيقة أيضاً بالشرق وموسيقاه. ومن المؤكد أن أساليب موسيقية جديدة وتقنيات مستحدثة قد وفدت من الشرق أيضاً إلى بلاد الإغريق إبان أوائل القرن السابع، ولكننا على أية حال لا نملك ما يمكننا من التمييز بين القديم والجديد آنذاك.

ولقد ولد ترباندروس فى أنتيسا Antissa بليسبوس، بيد أن نشاطه الموسيقى يرتبط بمدينة إسبرطة. وتعود شهرته إلى أنه استطاع أن يطبع اسمه وشخصيته على الأغاني التقليدية المسماة "أغاني القيثارة" nomoi kitharodikoi حتى أنها صارت تعرف على أنها من تأليفه وغناؤه. وهى أغنيات فردية تصاحبها القيثارة بأنغامها وأصبحت مجالا للمسابقات فيما بعد. قيل إن نصوصها جاءت من الملاحم مع مقدمة إستهلالية من وضع المؤلف الموسيقى الذى يقوم بالغناء، وقيل إن اللحن كان صارما يتجنب التزيم والتفخيم. وفى نفس هذه الفترة ظهر كلوناس Klonas من تيجيا (؟) والذى لا نعرف عنه شيئا مؤكدا. ولكن قيل إنه قسام بشى مماثل بالنسبة للأغاني التقليدية الأخرى المعروفة باسم "أغاني الناي" أو "الفلوت" nomoi aulodikoi.

بيد أنه توجد أسماء أخرى أكثر شهرة وألصق بالفلوت aulos مثل بوليمنيستوس Polymnestos من كولوفون وساكاداس Sakadas من أرجوس. فالأول اعترف بنداروس نفسه بشهرته (شذرة ١٧٨)، ويتحدث عنه بلوتارخوس على أنه مجدد مبدع، ولكنه مع ذلك لم يتخلى عن الأسلوب الصارم. أما سكاداس فهو أشهر عازفى القرن السادس، كان إذن مغنيا مشهورا ومؤلفا موسيقيا مرموقا لأغاني الفلوت. وكان أيضاً عازفا ومؤلفا للمقطوعات الموسيقية (بدون كلمات) المعروفة باسم auletikos nomos Pythikos. فهى إذن مقطوعات موسيقية على الفلوت تتصل بموضوع إنتصار أبوللون على الأفعى بيثون Python. وفى هذا التأليف والعزف الموسيقيين بلغ سكاداس حد الروعة والإتقان حتى أنه فاز إلى عام ٥٨٦ بالجائزة الأولى فى ثلاث دورات للألعاب البيثية المتتالية. لقد كان العزف المنفرد على آلة الفلوت psile aulesis يحتل مكانا مرموقا فى المهرجانات الإغريقية مثله فى ذلك مثل العزف المنفرد على القيثارة psile kitharisis.

وحققت الموسيقى الإغريقية أكبر إنتصاراتها فى مجال الأغنية الجماعية حيث التركيبة أكثر تعقيدا. إذ تجمع الأغنية الجماعية بين الشعر واللحن المصاحب والتعبير الحركى

المواكب. ووصل هذا النوع ذروة النضوج على يد بنداروس وسيمونيديس من كيوس وشعراء التراجيديا الأوائل. ولقد استلزمت الأغنية الجماعية إحداث تطويرات كثيرة على الآلات الموسيقية وأساليب العزف عليها. وكان صاحب النصيب الأكبر في التطوير هو الفلوت aulos، بيد أنه قد أضيفت أوتار جديدة للقيثارة أيضاً. وأدت هذه التطورات جميعاً بالإضافة إلى عوامل أخرى كثيرة إلى ظهور أناشيد الديثورامبوس - أصل الدراما - وهذا ما سنعود إليه في حينه.

ويعزى إلى ترباندروس إختراع القيثارة ذات السبعة أوتار بدلاً من القيثارة الأقدم ذات الأربعة أوتار. وتعزى إليه كذلك كتابة مقدمات إستهلالية لأناشيد قديمة ربما قريبة من الأناشيد الهومرية. وبالإضافة إلى الأغاني التقليدية للقيثارة والفلوت التي سلف أن ذكرناها يعزى إليه تأليف أغنية شراب (شذرة ١) ولو أن هذا أمر مشكوك فيه. ومن المحتمل أن علماء الإسكندرية وفقهاءها لم يعرفوا عنه شيئاً. ويقول باورا إن تطور الأغنية الإغريقية إلى عمل من أعمال الفن الأدبي كانت نتيجة ثورة في الفن الموسيقي ذاته إبان القرن السابع، وهي الثورة التي أحدثها ترباندروس الذي إزدهر (برأيه) حول عام ٦٧٦. فهو الذي أقام سلماً منتظماً للقيثارة سباعية الأوتار، وهو الذي جعل التأليف الموسيقي السليم أمراً ممكناً إذ وضع له القواعد^(٣٨). ولقد أخذ أهل القرن السابع بتجديداته وطبوعها على أغانيهم، فإزدهر الفن الموسيقي والشعر الغنائي. ومع أنه لم يتبق لنا من أعماله سوى بضع شذرات ضئيلة، فإنه يعزى تطوير الشعر الغنائي الذي تهيأ ليحل محل الشعر الملحمي المتدهور ويسد الفراغ الناجم عن ذلك.

كانت **سافو (أوبسافو)** ليسبية المولد هي أيضاً، وعاصرت سولون على وجه التقريب إذ إزدهرت حول عام ٦١٢ ق.م. إنها الشاعرة الوحيدة التي يمكن إعتبارها من مصاف الشعراء الإغريق، لأن كورينا - وهي شاعرة أخرى - ربما

تنتمي إلى العصر الهيلينى، كما أنها لم تحظ بما حظت به سافو من شهرة. ولدت سافو فى مدينة موتيلينى أو - فى رأى آخر - بقرية إريسوس، وكلاهما فى جزيرة ليسبوس. إنحدرت من أسرة ميسورة تنتمى لطبقة مالكي الأرض أو الأرستقراطية. ويقال إنها أمضت فترة الصبا فى جزيرة صقلية، التى ذهبت إليها منفية بعيداً عن الوطن الذى سادته اضطرابات سياسية، ومن المحتمل أنها ماتت هناك. ولو أنه يحكى عن سافو أيضاً أنها أحببت رجلاً يدعى فاؤون، ولكنه لم يبادلها نفس الشعور وصددها، مما دفعها إلى أن تلقى بنفسها فى البحر من فوق صخرة ليوكاس بإقليم إبيروس شمال غرب بلاد الإغريق. وهناك رواية أخرى تقول إن حببها هذا هجرها إلى صقلية فإنتحرت أو ذهبت إلى صقلية حيث وافاها الأجل. ويقول بعض المفسرين إن فاؤون هو قوة إلهية ("دايمون" Daimon) من أتباع أفروديتى. ويقال إنها تزوجت من رجل يدعى كيركيلاس Kerkylas من أندروس وأنجبت منه بنتاً حملت إسم كليس Kleis وهو إسم أم سافو أيضاً.

وصلتنا شذرات من قصائدها كما وصلتنا قصيدة كاملة تحت عنوان "دعاء إلى أفروديتى"، وجمعت هذه الشذرات فى تسعة كتب. ولأنها تنتمى للجنس الناعم أصبحت سافو شخصية فريدة فى التاريخ الأدبى عند الإغريق. إذ يتحدث عنها سترابون وكأنها "أعجوبة"، فى إجرامه لأفلاطون بوصف بأنها "ربة الفن" العاشرة أى أنه أضافها لربات الفنون التسع "الموساى" الملهمات لكل شعراء الإغريق. صفوة القول إن النقاد اعتبروها وبصفة عامة شاعرة من الطراز الأول ووضعوها إلى جوار هوميروس.

كان لهذه الشاعرة علاقات ودية مع الكايوس، وذلك واضح من أشعارهما التى وصلت إلينا. كما أنها جمعت حولها بعض بنات جنسها، أى بعض الفتيات الصغيرات - فى شكل منتدى أو جماعة أدبية Thiasos بهدف تعليمهن الموسيقى والرقص والشعر وعبادة ربة الجمال والحب والتناسل أفروديتى. ولقد أطلقت الشاعرة على منتداهما هذا إسم "دار خدمة الموساى". وفنون الموساى - ربات

الفنون - لا تقتصر على الموسيقى والرقص بل تشمل كل ألوان الثقافة بما فى ذلك العلوم وكافة الفنون الأدبية. ومن ثم فإن تكريس سافو نفسها ونشاطها للموسيقى وأفروديتى وكذا ربات النعم أو الخير Charites يعنى أن برنامج الدراسة عندها تضمن بنوداً جادة للغاية. ولم يكن تعليم بنات سافو فنون الموسيقى والرقص والشعر يهدف إلى تخريج المحترفات فى هذه الفنون، وإنما كان يرمى بالأساس إلى تكوين الشخصية النسائية المتكاملة والصالحة بوصفها مدرسة. ومدرسة ناجحة وشاعرة موهوبة إقتنعت سافو بأن أفضل وسائل التعليم هو الحب فسبقت سقراط بذلك. ولكن إذا كان الأخير قد أصر على الجانب الروحى للحب، فإن سافو فيما يبدو قد تعدت إلى ما وراء ذلك. فهذا أمر ليس بمقدورنا أن ننكره بيقين، لأن القدامى الذين نقلوه لنا كانوا ولا شك قد قرأوا كل أشعارها، وكانوا بالقطع على علم بها وبشخصيتها أكثر منا. إنهم لم يتركوا مجالاً للشك بأن سافو كانت - على حد قول شاعر فرنسا الحديث بودلير - "الشاعرة العاشقة لتلميذاتها".

كان الحب بلا منازع هو أهم أغراض الشعر الذى نظمته سافو. وهى أحيانا تعبر عنه ببساطة وتلقائية، وأحيانا أخرى برقة ونعومة، ولكنها فى كل حين تعانى من عاطفة نارية. ولا يلعب الرجال دوراً بارزاً فى حياتها وأشعارها، أو على الأقل لا يقسارن دورهم بدور النساء اللاتى يظهرن فى أشعارها على نحو مستمر، وصورتهم دائماً مشرقة تبعث على البهجة. وهذا ما يعكس إحساس الشاعرة نحوهن من حب عاطفى. ووصلتنا شذرات عديدة تتحدث عن هؤلاء النسوة بالإسم، ومنهن نذكر أثيس Atthis التى تحظى بمكانة خاصة فى قلب سافو (شذرة ٤٠ و ٤١)، وجيرينو Gyrinno و أناكتوريسا Anaktoria وجونجيلا Gongyla وأريجنوتا Arignota. وفى إحدى الشذرات تقول سافو إنها تحسد زوج حبيبها فهو كالإله لأنه حظى بها دونها. فهى نفسها أى سافو عندما تراها يكاد يغمى عليها من شدة الإعجاب وقوة الإنجذاب. ومن نافلة القول أن هذه العاطفة التى أحست بها سافو تجاه النساء أمر غير عادى ويخالف المألوف، مع أنه

ليست لدينا أية أدلة على أنها عاطفة وصلت بالشاعرة إلى حد المرض والشذوذ. وقد لا يتعدى الأمر مجرد حب رومانسى يمكن أن يتبادل الإحساس به أبناء أو بنات الجنس الواحد.

نظمت سافو أيضاً أغاني الزواج Epithalamia كما أنها أعطت اسمها للمقطوعة الشعرية stanza المعروفة باسم "السافية" Sapphic والتي نظم كثير من الشعراء قصائدهم على شاكلتها - أى فى مقطوعات سافية - ومن بين هؤلاء الشعراء هوراتيوس نفسه وكذا كاتوللوس الذى قلدها (قصائد ٦١ و ٦٢)، وكلاهما من أكبر الشعراء الغنائيين فى روما^(٣٩). وفى إحدى الشذرات التى وصلتنا منها تتحدث سافو عن أخيها واسمه خاراكسوس، الذى كان قد ذهب إلى مصر وهناك وقع فى حب غانية إشترأها. تعطيها سافو اسم دورينخا Doricha، شذرة ٢٦) بينما يسميها هيرودوتوس رودوبس، وهى امرأة مشهورة ازدهرت فى عصر أمازيس (٥٦٩-٥٢٦). ويحكى لنا أوفيدوس أن خاراكسوس تحول ليكون فيما بعد قرصانا بعد أن فقد ثروته فى مصر. ولدينا شذرة أخرى من سافو (٢٥) تتضرع فيها إلى بنات نيريوس أى عرائس البحر أن يعيدن إليها أخاها سالما، وأن يزرعن فى عقله رأيا أفضل عما يحبونه وينتظرونه. ومن الجدير بالذكر أن إحدى قصائد سافو (شذرة ٥٥) تدور حول زواج هيكتور من أندروماخي.

وكانت سافو - مثل الكايوس - تتغنى بأشعارها لنفسها ولدائرة ضيقة من صديقاتها وتلميذاتها، وليس بالضرورة فى أية مناسبة عامة أو خاصة. ولذلك نراها تنظم أشعارها باللهجة الليسبية المحلية، وإن داخلتها مفردات من الموروث الملحمى. ومن المحتمل أن الأوزان التى إستخدمتها - هى وألكايوس - جاءت من الأغاني الشعبية التقليدية، ولا تزال الوحدة العروضية فيها هى "المقطوعة" strophe، التى نادرا ما زادت على أربعة أبيات، بل هى فى الأغلب من بيتين

(٣٩) أحمد عثمان: الأدب اللاتينى العصر الذهبى، ص ١٤٣-١٥٩، ٢٨١-٢٩٧.

لا أكثر. وهى بالطبع تختلف فى الشكل والمضمون عن الأغنية الجماعية.

وتختلف سافو عن الكايوس فى أنها لم تذكر كثيراً الأحداث السياسية التى عاصرتها وعانت هى نفسها منها. ذلك أنها ركزت شعرها وكرست موهبتها لعواطفها الخاصة. وفى أطول شذرة وصلتنا من قصائدها تخاطب سافو أفروديتى، ثم تحكى لنا كيف أن هذه الربة قد ظهرت لها بعد أن نزلت من السماء فى عربة وسألتها عن متاعبها، ثم طمأنتها وبشرتها بأن كل شئ سيكون على خير ما يرام مستقبلاً، وقالت لها (شذرة ١ بيت ٢١-٢٤):

"إذا كانت (أى جبيبتها) تهرب منك الآن، ستجربى خلفك فيما بعد

وإذا كانت ترفض هداياك، ستمنحك هى الهدايا عما قريب

وإذا كانت لا تحبك، سوف تخضع لسلطان الحب شاءت أو لم تشأ"

وللعاطفة فى قصائد سافو ألوان متعددة. ولكنها فى كل حال تعمق الإحساس بها، ولا تكتفى بمجرد الوقوف عند أى مظهر من مظاهرها. تقول لنا إنها ذات مرة لحقت فتاة تجلس إلى جوار رجل تحبه، تتحدث إليه وتضحكه فغلبتها - أى سافو - العاطفة وغشتها مشاعر الغيرة. وإنعكس ذلك فى بعض الأعراض الفيسيولوجية التى إعتورتها، فهى مثلاً لا تستطيع الكلام لأن لسانها يتلعثم، وإندلعت نيران وهاجة تحت جلدها، وطرق طنين مدو أذنيها، فإمتقع لونها ومالت صفرة بشرتها إلى إخضرار الأعشاب، إنها تحس وكأنها على شفا الموت، إذ ستخرج روحها وتفارقها الحياة. أليست مثل هذه الأقوال كفيلاً بتوضيح كيف أن هذه الشاعرة كانت غاية فى تلقائية التعبير عن مكنونات نفسها؟ نجدها عندما يمتلكها الحب تجاه إنسان ما تريد أن تشاركه كل ألوان المتعة. وكان ذلك بالطبع يجر عليها كثيراً من المتاعب، وساعات مظلمة من الأسى والأسف، ولاسيما إذا فارقتها المحبوب. وعندئذ لا تجد لنفسها ملاذا سوى الأغاني.

كم من مرة تتحدث سافو عن فتاة ترحل بعيداً عنها، ربما لأنها تزوجت أو

لأى سبب آخر. المهم أن الشاعرة عندئذ تشعر بفراغ كامل، وينبغي أن نصدقها حين تقول عندئذ إنها تود أن تموت. ولكنها على أية حال لا تلبث أن تفيق من الصدمة رويدا رويدا، ولا سيما عندما تستعيد ذكريات المتعة. على أن حب سافو لتلميذاتها قد جعلهن يحببن بعضهن البعض. وعندما تغيب إحداهن تقول عنها باسمهن إنها كالقمر بين النجوم تفوقهن تألؤا. وهى أيضاً كالقمر الذى ينعكس ضوءه الساحر على سطح البحر، ويغمر الأرض فتنتعش الزهور وتبلل قطرات الندى خدودها. أما عندما تتزوج إحداهن فتنظم لها سافو أغنية الزواج. وذات مرة بالفعل تزوجت إحدى تلميذاتها ولكن فى سن متقدمة نسبياً. وعندئذ شبهتها سافو بالتفاحة التى احتلت أعلى مكان بين أغصان الشجرة، فلم ينتبه إليها الشبان الذين يجنون الثمار الدانية أو المتدلية القريبة من أيديهم. ثم تجرى حواراً بين "عروس" و"عذريتها" - (المجسدة) - (شذرة ١١٤) كما يلى:

"العروس: أيتها العذرية ! إيه يا عذريتى ! أين ذهبت بعيداً عني ؟

العذرية: لن أعود إليك ثانية،... لا لن أعود أبداً"

وتلتصق سافو بالطبيعة أكثر من ألكايوس، فهى تتعامل معها برقة وشاعرية وتتخذها خلفية للحب الذى كرس حياتها وشعرها له. إنها تلتذذ بذكر أنواع الزهور، وتتغنى بالنجوم التى تخفى وجهها عندما يبرز القمر وتسمى العندليب "رسول الربيع المتحدث بلسان الحب" (شذرة ١٣٦). وأكثر من ذلك تنفذ سافو إلى ما وراء الأشياء، أى إلى القوى الخفية التى تحركها. فهى عندما تخاطب ربات النعم والخيرات أو ربات الفنون تحس بأنها تخاطب كائنات تراها وتتعامل معها بالفعل. ولعل هذا ما يجعل حبها إنسانياً فى عاطفته سماوياً فى جزله. إنها عندما تحب تذوب فى المحبوب، فإذا ما غاب الحبيب فقدت سبب الوجود نفسه وأحست بأنها فارغة من الداخل. والحب عندها "حلو فى مرارة العلقم، ومخلوق لا مهرب منه" (شذرة ١٣٠). وهكذا فإن شعرها ينضح بعذوبة قلما نجد لها فى الشعر

الإغريقى كله. الحياة بالنسبة لها هي الحب ولا شئ غير ذلك. وهي واثقة من رؤيتها تلك، ولا تزدد في التعبير عنها صراحة، فهي لا تخجل قط من خضوعها للعواطف الصادقة.

ولكن سافو وكما سبق أن أئنا لا تقصر عاطفتها على تلميذاتها، فهي تحب أخاها وإبنتها كليس التي تقول عنها إنها "مثل زهرة ذهبية" (شذرة ١٣٢)، وإنها - أى سافو - لا تقايضها بمملكة ليديا الواسعة بممتلكاتها وكل ثرواتها. بل إنها تقول لإبنتها كيف أنها لا تستطيع أن تشتري لها إكليلا تزين به رأسها إحتفاء بمناسبة معينة ومن الأفضل الإستعاضة عنه بشئ آخر وهذا يعنى أن العاطفة عندها أثمن من كل أموال ليديا أى مملكة كرويسوس (قارون ٩).

وتتمتع سافو بروح الدعابة حتى في أغنيات الزواج. وتتميز بالصدق والحيوية والدفع. نحس بأنها امرأة حقيقية أحبت بالفعل. لم تكن صحبتها للآلهة مانعا أو عائقا لها في أن تكون بسيطة وعفوية. قلما إستخدمت الجاز لأنها تتحدث من القلب، وتريد أن يصل كلامها إلى القلب مباشرة. فهي تقول مثلا "إنى أحبك يا أثيس منذ زمن بعيد". وتتحدث عن أفروديتى فتقول "مبتسمة بشفتين خالدين". لا يحتاج فنهما إلى صور شعرية يزيد ثراء، لأن هذا الفن الصادق ذهب إلى ما وراء الصور الشعرية، وحقق ما لم يكن ليحققه الجاز. في قصائدها نتحرك في عالم كل ما فيه مرئى وملموس ومحسوس على نحو بلغ من الوضوح ما لا يحتاج إلى زخرف أو شرح إضافى. بل هو عالم يزداد قوة ووضوحا كلما تخلص من الرتوش وعاش مكتفيا بقواه الذاتية. لا نحس بوجود أية فجوة بين تجربة سافو الفعلية في الحياة وتعبيرها الشعرى. تبدو أشعارها غاية في البساطة وكأنها نظمت بلا أدنى جهد، ولكنها في نفس الوقت غاية في النسق والإتقان. وتلك قمة شائعة من قمم الشعر الغنائى.

تخاطب سافو امرأة جاهلة فتعثرها، وتقول إن مثل هذه المرأة التى لم

تقطف شيئاً من ورود بيريا (أى الفنون) ستهيم فى العالم الآخر مهملة منسية، غير مأسوف على موتها. أما فيما يتعلق بها هى نفسها أى سافو فسيكون الموقف جد مختلف، لأنها ستبقى خالدة أبد الدهر بفضل أغانيها التى ألهمتها إياها الآلهة. أى أن الإلهام الربانى للشعر سيخلع عليها صفة الخلود الربانية أيضاً. وليس لدينا ما يفيد بأن سافو كانت تشغل منصباً رسمياً، كأن تكون كاهنة فى معبد أفروديتى. ولكن لا يمكن أن نتفهم هذه الشاعرة حق الفهم ما لم نضع فى الاعتبار ورعها العميق وإيمانها الثابت بأن الآلهة راضون عنها ويؤيدونها، بل ويفرضون عليها أن تستغل مواهبها إلى أقصى ما تستطيع. إنها امرأة ليست كبقية النساء وهذا معنى نجده فى مخاطبة ألكايوس (شذرة ٣٨٤) لها حيث يقول:

"أى سافو ! أيتها المقدسة ! يا ذات الشعر البنفسجى والبسمة العذبة

إنى أتلهف للحديث إليك بيد أن الحياء يمنعنى"

ولنا أن نضع لكلمة "المقدسة" ما نشاء من معان، ولقد ظلت صفة القدسية لاصقة بها، حتى بعد أن هاجمها شعراء الكوميديا^(٤٠) إبان القرن الخامس، إلى حد أن أفلاطون قد وضعها بين ربات فنون الشعر نفسها كما سبق أن ألحنا^(٤١).

(٤٠) تحمل ست كوميديات مفقودة عنوان "سافو" تنسب أقدمها إلى أميبسياس Ameipsias وآخرها إلى ديفيلوس Diphilus وهناك كوميديتان بعنوان "فساؤن" Phaon وخمس بعنوان "الليوكاديس" نسبة إلى ليوكاس.

(٤١) عن سافو ومزيد من التفاصيل عن شخصيتها وطبيعة أشعارها أنظر المرجع التالى:

D.L. Page. Sappho and Alcaeus (Oxford Clarendon Press 1955), passim esp. pp. 110-146.

وقد ترجم الدكتور عبد الغفار مكاوى شذرات سافو إلى العربية فى كتابه الشيق: سافو شاعرة الحب والجمال عند اليونان. دار المعارف بمصر (تاريخ النشر ؟).

أما عن تأثيرات سافو فى الشعر الإغريقى الرومانى والعصور الوسطى من ناحية والشعر الأوروبى الحديث والمعاصر من ناحية أخرى فأنظر:

D.M. Robinson, Sappho and her Influence (Our Debt to Greece and Rome), Cooper Square Publishers Inc. New York 1963.

وعاش الكايوس مع سافو فى نفس مدينة موتيلينى ونظم أشعاره فيما بين ٦١٠ و ٥٨٠. ويقال إنه أحب هذه الشاعرة ولكنها صدته ووصلتنا أخبار هذا الحب فى شذرة باقية من أعماله (٦٤). كما أن هناك رسماً على إناء أثرى kalathos يؤرخ بعام ٤٨٠ ويصور لقاء بينهما. ومع ذلك فهناك من العلماء الدارسين من يرون أن قصة الحب بين الكايوس وسافو من نسج الخيال. تخاطب إحدى قصائده على أية حال سافو ووصلتنا الأبيات الأولى منها، وهى التى ترجمناها وأوردناها فى نهاية الفقرة السابقة، أما رد سافو فقالت فيه (شذرة ١٦٠):

"إن كانت الرغبة فى قلبك من أجل الخير والجمال فحسب

وإذا كان لسانك عفا لم ينبس بنبت شفة خبيثة

فإن الحياء لن يحجب عنى بريق عينيك"

كان الكايوس محارباً وجوالاً يطوف ببلاد الإغريق هنا وهناك، ولكنه فى فترات التوقف عن القتال والترحال كان على استعداد لأن يغنى الأغاني عن الخمر والحب. ونظم كذلك أناشيد دينية تكريماً للآلهة أبوللون البيشى وهرميس والربة أثينة وديونيسوس وهيفايستوس، بل وللبطل أخيلليوس وأياس وكذا عرائس البحر. وبالطبع له أناشيد تكرم أفروديتى وإيروس، ولكن معظم أشعاره مستوحاة من تجارب حياته غير المستقرة والمليئة

= وقد عقد فى مسقط رأس سافو إريسوس فى أغسطس ٢٠٠٠ أول مؤتمر دولى عنها باليونان حيث ألقى بعض أشعارها بمصاحبة الموسيقى ودار نقاش بين العلماء المختصين حول دورها فى الشعر الإغريقى والعالمى وتأثيرها فى الشعر والموسيقى حتى القرن الحادى والعشرين. ومن أحدث الدراسات حولها لشير إلى:

R. Bagg, "Love, Ceremony and daydream in Sappho's lyrics", Arion 3 (1964) pp. 44-82.

J.A. Davison, From Archilochus to Pindar. (London 1968), pp. 226-241.

M.L. West, "Burning Sappho", Maia 22 (1970) pp. 307-330.

M.L. Lefkowitz, "Critical Stereotypes and the poetry of Sappho", GRBS 14 (1973) pp. 113-123.

G. Nagy, "Phaethon, Sappho's Phaon and the White Rocks of Leucas "HSCPh 77 (1973) pp. 137-177.

C. Segal, "Eros and incantation: Sappho and oral Poetry, "Arethusa 7 (1974) pp. 139-160.

بالتقلبات والقلقل في معتزك السياسة والحرب ومغامرات الحب. وقيل إنه نفى إلى مصر وعاش هناك بعض الوقت. وهو مثل أرخيلوخوس فقد درعه في إحدى المعارك التي خاضها موطنه ضد أثينا في نزاع حول ملكية سيجيون بمنطقة طروادة عام ٦٠٦^(٤٢). ويرى ألكايوس أن الخمر دواء لكل داء، وعلاج شاف لكل الشرور بما في ذلك سوء الحظ والشيخوخة (شذرة ٨٦٥). بل إنه يرى أن الخمر هدية ثمينة ونعمة جلييلة قدمها ديونيسوس للبشر عطفاً عليهم ونفعاً لهم، سواء أكان الجو عاصفاً زمهريراً أو حاراً خانقاً (شذرة ٩٠).

كان ألكايوس صبيلاً لا يزال حين خلع أخواه أنتيمينيداس وكيكيس الطاغية ميلانخروس حيث تلاه ميرسيلوس الذي ساعده دينومينيس وبيتاكوس. ويبدو أن ألكايوس في مطلع الشباب كان متمرداً على هؤلاء الطغاة الثلاثة مما أدى في النهاية إلى طرده أي نفيه إلى بيرها Pyrrha. وهناك نظم قصيدة (شذرة ٤٢ وربما ١٣٠) يصف فيها اضطراب الأحوال السياسية مستخدماً لغة بحرية مجازية. ثم قامت معركة سقط فيها ميرسيلوس صريعاً (شذرة ٣٣٢) فباعثلى كرسى الحكم من بعده بيتاكوس الذي فيما يبدو كان ألكايوس على علاقات ودية معه. فاشتركا معا في المعركة ضد أثينا حول سيجيون حوالي عام ٦٠٦، وهي المعركة التي فقد فيها درعه كما قال لنا في أشعاره (شذرة ٤٢٨)، وتم التوصل إلى عقد معاهدة سلام. ووصلت قوة بيتاكوس وسلطانه إلى الذروة. وعندئذ هاجمه ألكايوس بقصيدة قال فيها إن إنتخابه بعد ضرباً من الجنون (شذرة ٣٤٨). بل تنذر ببعض العيوب الخلقية والخلقية فيه مشيراً إلى قدميه المفلطحتين وبطنه المنتفخة، وكذا أصله الوضيع وعاداته الفجة وخيانتته لرفاقه القدامى. ثم إنتقد زواجه المغيرض (شذرة ٦٩) وسلوكه الخليع (شذرة ٧٠) ودهاءه (شذرة ٧٢). ونتيجة لهذا الهجوم نفى ألكايوس إلى مصر وأصبح أخوه أنتيمينيداس من الجنود المرتزقة لحساب ملك بايلون (شذرة ٤٨). ويبدو أن ألكايوس قد هاجر أيضاً إلى طراقيا (شذرة ٤٥) وتفاوض مع الليديين (شذرة ٦٩). وقبل أن يعتزل بيتاكوس الحكم

عام ٥٨٠ عفى عن الكايوس الذى لابد وأنه قد عاد إلى وطنه. ولا نعرف شيئاً عن حياته ومصيره فيما بعد ذلك.

وفى مكتبة الإسكندرية جمع أريستوفانيس البيزنطى وأريستارخوس أعمال الكايوس فيما لا يقل عن عشرة كتب. ويبدو أنها قسمت حسب الموضوعات، إذ ورد ذكر الأناشيد hymnoi "وأغاني سياسية حزبية" يطلق عليها اسم stasiotika. ويبدو من الشذرات المتبقية لنا أنه كتب أيضاً أغان فردية عن الأحوال السياسية وحفلات الشراب والحب بالإضافة إلى بعض القصائد التأميلية. ويبدو كذلك أنه أعاد صياغة بعض أغاني الفولكلور. أما لغته فهي محلية أيولية مع بعض التأثيرات الهومرية. هذا وتنقل الشاعر بين أوزان عدة.

وبالنسبة للشق السياسى فى حياته وشعره فيبدو أنه أخذ جانب المحافظين، الذين أرادوا الاحتفاظ بسلطانهم التقليدى، فذهبت جهودهم سدى بفضل الطاغية بيتاكوس الذى كان قد حالفهم من قبل. فما أن إنتخبه الشعب حتى حكم عشر سنوات مستديمة، فاستعاد للمدينة سيادة القانون والنظام. بيد أن الكايوس هاجمه بشدة وعنف. فالكايوس مثل ثيوجنيس يتباهى بالتمادى فى كراهية الأعداء وحب الأصدقاء. إنه لا يعرف أنصاف الحلول أو الاعتدال، وعندما يفعل شيئاً يفعله بكل قوته ويصل فيه إلى النهاية. وأغانيه هي إنعكاس لمثل هذه الأفعال. بيد أنه فى أشعاره يظهر تحكما واضحا فى كلماته، بل إن قصائده جد محكمة ودرامية. ومع أن الطبيعة لا تلعب سوى دور الخلفية لأحداث حياته التى يسجلها فى شعره نجده يخاطب نهرا مقدونيا فيقول (شذرة ٤٥ بيت ١-٣):

"أى هيبروس يا أجهل الأنهار

تجرى عبر أفينوس إلى مياه البحر الداكنة الزرقاء

وتفيض بالخير عبر الأراضى الطراقة"

وهو يدعو للتمتع بالحياة قائلاً إننا لا نعيش مرتين، وينبغى أن نتعلم الدرس من سيسيفوس الذى بالفعل هرب ذات مرة من العالم السفلى، وقد كان أحكم

الناس، ولكنه لم يستطع الهرب مرة ثانية. وألكايوس مثل ثيوجنيس يرى أن الفقر يقصم ظهر الإنسان وينغص عليه عيشته، لأنه يفقد المرء الإحترام بين الناس. ويعقد مقارنة بين هيليني صارخة الجمال وجالبة الخراب على الطرواديين وبين ثيتيس التي تزوجت بيليوس وولدت أخيلليوس^(٤٣).

وتقع تيوس على الساحل الأيوني شمال إفيسوس، فهي إذن قريبة نسبياً من ليسبوس. هناك في هذه المدينة ولد **أناكريون** عام ٤٧٠، إذ عرف أنه بلغ سن النضج في النصف الثاني من القرن السادس. ترك تيوس عام ٥٤٥ عندما كان يتهدهدها الخطر الفارسي، وذهب مع بعض مواطنيه لتأسيس مستوطنة جديدة في طراقيا هي أبديرا. وعاش أناكريون في جزيرة ساموس المواجهة لأيونيا، بعد أن استدعاه طاغيته بوليكراتيس لكي يعلم ابنه الموسيقى. ويبدو أن أناكريون كان يميل إلى حب الملذات وحياة المتعة، دون أن يصل في ذلك إلى حد الانحلال أو الغلظة، بل يدخل هذا الأسلوب في إطار ما نسميه الحياة الأيونية Bios Ionikos في أكمل صورها. وهي حياة كان المحافظون على التقاليد القديمة والمدافعون عن الأخلاق القويمة ينظرون إليها شذراً. أما الأدباء والفنانون فكانوا معجبين بها غارقين فيها إلى أذانهم.

نظم أناكريون شعراً يتواءم مع جمهوره الأيوني في لغة سلسلة وأوزان سهلة، وحمل قصائده فكراً صريحاً ومعان واضحة. تشمل أشعاره موضوعات الحب والخمر ومناجاة الآلهة، والثناء على بعض الرجال وهجاء بعضهم الآخر، ورثاء بعض الأصدقاء ممن سقطوا في ميدان الوغى. وتشبه بعض قصائد أناكريون "أغاني الولائم" skolia وهي أغاني كانت تؤدي بعد تناول وجبة الغداء لتسلية الضيوف، وكانت أحياناً أغاني فردية وأحياناً جماعية. ونسبت إلى كل من أناكريون وألكايوس بعض هذه الأغاني. وهناك شاعر من نفس بلدة أناكريون - عاش قبله أو عاصره - يدعى بيثيرموس Pythermos نظم أغاني شراب،

(٤٣) عن ألكايوس راجع:

A.W. Gomme, "Interpretations of some poems of Alkaios and Sappho" JHS 77 (1957) pp. 255-266.

Kirkwood, Early Greek monody, pp. 53-99 Burnett, op, cit., passim.

وبقى لنا منه بيت واحد معناه "كل الأشياء الأخرى فيما عدا الذهب لا تساوى شيئاً"
 Ouden en ara t'alla plen ho chrysos. ووصلتنا أغنية من "أغاني الولايم" عثر عليها
 فى أتيكا وتقول:

"بالنسبة للإنسان تأتي الصحة أولاً، فهي أفضل الممتلكات

وبعدها ثانياً أن يولد جميل القسمات

وثالثاً الثروة التى يكسبها بشرف

ورابعاً أيام الشباب يقضيها فى متعة مع الصحاب"^(٤٤)

وتعزى بعض هذه الأغاني إلى شاعرة مجهولة تدعى براكسيلا^(٤٥) عاشت
 إبان منتصف القرن الخامس.

ولقد فضل أناكريون وزنا خاصاً أطلق عليه اسمه فيما بعد، إذ نظمت به مجموعة من
 الأغاني فى وقت لاحق، وإن كنا لا نعرف تاريخها بالضبط، ولكنها بلا شك تنتمى إلى ما
 قبل العصر السكندري، وتعرف باسم "الأناكريونيات" Anakreontea. وهى الأشعار التى
 جعلت الشاعر يكسب شهرة عالمية فى عصورنا الحديثة. ولقد أصدر أريستارخوس أعماله
 فى ست كتب مقسمة إلى الأغاني الفردية mele والإياميات iamboi والإيجيات
 elegeia. واحتوت المجموعة الأولى على قصائد غنائية فردية فى الغالب مثل أناشيد للربة
 أرتميس ولإله الحب إيروس، وكذا لديونيسوس إله الخمر وأغاني حب لكليوبولوس وأغاني
 غداء وأخرى لحفلات الشراب. وهى مكتوبة باللهجة الأيونية الدارجة مع تأثيرات هومرية
 أو أيونية. وفى الشذرة رقم ١١ نجد قصيدة غنائية بعنوان "إلى إيروس" eis Erota، ولو
 أنها اشتهرت باسم "المعركة"، والتى ترجمها عملاق المسرح العربى توفيق الحكيم فى كتابه
 "عصفور من الشرق" عن اللغة الفرنسية كما يلى:

"إنى أريد.. أريد أن أحب

Scolia Attica, No. 7. cf. Athen. 15- 693f- 695f.

(٤٤)

Segal, in CHCLG, pp. 239-241.

(٤٥) عن هذه الشاعرة راجع:

ولقد زين لي "الحب" (إيروس) أن أحب
 فأبيت من جهلى أن أصغى إليه
 فقبض من فوره على قوس من ذهب !
 ودعاني إلى القتال.. لبست له الحديد..
 فأمسكت بالرمح والدرع !
 ونهضت كأنى أشيل (أخيلليوس)
 أنازل "الحب" (إيروس) فسدد لي سهامها
 حدت عنها فطاشت، ونفذت سهامه
 فتقدم إلى يتقد غضبا
 وهجم على فإخترق جسمى
 ونفذ إلى قلبى !... وإنهزمت
 يالها من حماقة أن أتقى بدروع !
 أى سلاح خارجى ينتصر على الحب (إيروس)
 إذا كانت المعركة قائمة داخل نفسك ؟^(٤٦)

ولقد عاصر أناكريون الشاعر إبيكيوس - الذى سنتحدث عنه فى إطار الأغاني
 الجماعية - إذ عاشا معا تحت رعاية طاغية ساموس بوليكراتيس. كما عاش بعض الوقت فى
 أثينا ببلاط طاغية آخر هو هيبارخوس ابن بيسيستراتوس، وكان صديقا لكسانثيوس والد
 بريكليس، ولقد كرم أناكريون فى أثينا إذ يقال أن تمثالا قد أقيم له فوق الأكروبوليس.
 المهم أنه شاعر بلاط تقليدى ذو ألحمة ودفع، لأنه عندما مات فى سن الخامسة والثمانين
 كان لا يزال محتفظا بحيويته. ويقال إنه مات بسبب بذرة عنب توقفت فى حنجرتة !

A.H. Bullen (ed.), Anacreon with Thomas Stanley's translation (London 1893), (٤٦)
 pp. 28-30.

وقارن أحمد عثمان: المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم. دراسة مقارنة. الطبعة الثانية لوجمان

سئل أناكريون ذات مرة لماذا لم يكتب أناشيد طقوسية للآلهة كالشعراء القدامى، بدلا من أن ينظم الأشعار متغنيا بجمال الغلمان. فرد قائلا "لأن هؤلاء هم آلهتنا". وهو يقول عن إيروس "سيد الآلهة وسائس البشر". لقد حاول أناكريون - مثل إبيكوس - أن يعطى لأشعاره أهمية أكبر وأفقا أوسع باستخدام الأسطورة والرمز. فهو يصور إيروس إله الحب صبيّاً يلعب ألعابا بهلوانية فوق الحبال مع العرائس وأفروديتى نفسها. وهو يتحداه عندما يلقي إليه بكرة ذهبية، أو يضربه ببلطة، أو يتحرش به للدخول فى ملاكمة وجهها لوجه، أو يأخذه ليطير به فوق السحاب على أجنحة ذهبية. وهى رموز تزيد عن مجرد كونها تشبيهات، ولا تصل إلى حد الأساطير. إنه ضرب من مسرحية الشاعر عندما يتخيل الشاعر نفسه فى عدة مواقف وهمية، وإن كانت تستند إلى قصص شائعة ومألوفة. فهو مثلا يتخيل نفسه وقد ألقى بجسده من فوق صخرة ليوكاس، وهى الصخرة التى يلقي الشعراء المنكوبون فى الحب إلى البحر بأنفسهم من فوقها كما فعلت سافو من قبل. وهو يقول إنه سبح فى بحر الحب متخذاً قراراً يائساً. وهو يرغب فى الاعتدال ولا يود أن يكون ثريا إلى حد الفحش، ولا مسنا إلى حد العجز، إذ يقول (شذرة ٣٦٠):

"إنى لا أطلب قرن الكثرة

من أمالثيا^(٤٧)، لا ولا أرغب

فى أن أعيش قرنا ونصف

مثل ملك تارتيسوس Tartessos"^(٤٨).

(٤٧) أمالثيا Amaltheia إما أن تكون العنزة التى أرضعت زيوس الطفل عند ما ولد فى كريت، وإما أن تكون إحدى عرائس الطبيعة، أو بنت ميليسوس ملك كريت التى أطعمت زيوس الرضيع بلبن العنزة فأعطاه زيوس فيما بعد قرنهما. وهذا القرن هو الذى يطلق عليه اسم "قرن الكثرة" أو "الوفرة" لأن من يمتلكه ينال كل شئ، إذ يكفيه أن يتمنى فيجد ما يشاء فى القرن الذى يعرف باللاتينية باسم Cornucopiae.

(٤٨) لمزيد من الدراسات حول أناكريون راجع:

Bowra, Greek lyric Poetry. 2nd ed. (Oxford, 1961) pp. 268-307.

M.H. da Rocha Pereira, "Anakreon", Das Altertum 12 (1966) pp. 84-96.

M.L. West, "Melica" CQ n.s. 20 (1970) pp. 209-210.

Kirkwood, Early Greek monody, pp. 150-177.

الفصل الخامس

الأغاني الجماعية

من الطبيعي أن يعرف الغناء الجماعي أى شعب تذوق فن الموسيقى بصفة عامة ومارس الغناء الفردي بصفة خاصة. ويذكر هوميروس الغناء الجماعي في "الإلياذة" (الكتاب الأول بيت ٤٧٢) على أنه شئ مألوف في عصره. وبما أن الغناء - باعتباره جزءاً من الموسيقى - قد شكل بنداً مهماً في برامج التربية ببلاد الإغريق، واحتل مكانة لا تقل عن تعليم القراءة والكتابة، فلقد نجم عن ذلك توافر أعداد كبيرة من الفتيان والفتيات الذين يجيدون هذا الفن، ويمثلون كوادراً فنية يمكن أن يستغلها أى شاعر غنائي. والإغريق بطبعهم ميالون إلى ممارسة فن الرقص (وهذا أمر ملحوظ حتى في أيامنا هذه ببلاد اليونان الحديثة). ومن ثم توافرت العناصر الثلاثة الرئيسية لتطوير فن الغناء الجماعي (الكورالي): أى الكلمات المنظومة نظماً جيداً ومنغماً، والموسيقى المصاحبة، والحركة التعبيرية الرشيقة. وصار من اليسير تشكيل الجوقات وتدريبها. كان يكفي لإنجاز عرض غنائي جماعي وجود أحد الفنانين المحترفين ليكون مسئولاً عن نظم القصيدة الغنائية، وتأليف الموسيقى المتناغمة معها، وتدريب أفراد الجوقة على الرقصة المعبرة عنها والمواكبة لها. كان هذا الفنان إذن هو قائد عملية العرض كلها من أولها إلى آخرها. وقد يساعده أحد العازفين على آلة وترية وآخر على آلة نفخ، ولكنه هو "المايسترو" الذى يحرك كل أعضاء الفرقة. ولقد تفوق الدوريون على غيرهم في هذا المضمار، وبرز من بينهم أهل البلوبونيسوس وجزيرة صقلية بصفة خاصة. بيد أن بويوتيا قد أسهمت بأعظم شاعر غنائي عرفته بلاد الإغريق ألا وهو بنداروس.

كانت الأغنية الجماعية إذن مرتبطة بالرقص، وهذا أمر أثر في طبيعتها. إذ كانت الرقصات في الغالب ثابتة وشكلية، بل كانت تعاد نفس الحركات إذا تكرر النغم. ولقد انسحب ذلك على كلمات الأغنية التي إتسمت أيضاً بالشكلية، وظل

الأمر كذلك حتى تطور الشعر الغنائي الإغريقي فيما بعد منفصلاً عن فن الرقص قبيل القرن الرابع. وينظم الشعر الغنائي الإغريقي في "إستروفات" أو "مقطوعات". ففي كل أغنية كانت الإستروفة أو المقطوعة من الناحية العروضية تتكون من جزئين مختلفين، هذا منظوم بأسلوب وذلك بأسلوب آخر. ثم تأتي الإستروفة الثانية (أو المقطوعة الثانية) وهي بدورها مكونة من جزئين (الثالث والرابع هنا)، فالثالث يماثل الجزء الأول في الإستروفة الأولى، والرابع يماثل الجزء الثاني بها وهكذا.

ولما شعر الإغريق بأن هذا الشكل العروضي للأغاني الجماعية يحتاج إلى بعض التعديل، إتبعوا البنية الثلاثية أي أن الأغنية صارت تتكون من ثلاثة أجزاء رئيسية هي: إستروفة strophe وأنتيستروفة antistrophe وإبودوس epodos. والكلمات الثلاث تعنى على التوالي: الدور، ورد الدور، ما بعد الأغنية. وصارت هذه البنية الثلاثية هي الوحدة المتكررة (مع التنويع والتغيير في الترتيب) بدلاً من الإستروفات (المقطوعات) الصغيرة في الشكل العروضي الأقدم.

ومع ذلك فلا بد من التنويه إلى أن هناك فروقا شتى بين كل قصيدة وأخرى من حيث البنية العروضية، بحيث يمكن القول إنه من بين كل قصائد الشعر الإغريقي الغنائي التي وصلتنا لا توجد قصيدة مطابقة للثانية. ولو أننا يمكن أن نقسمها إلى مجموعات متجانسة من حيث الأوزان. وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على أن الشكلية الخارجية هذه، المتمثلة في البنية الثلاثية أو غيرها، لم تضع الغناء الإغريقي في قالب متجمد. إذ لازالت أمام الشاعر الغنائي فرصة واسعة ومجال رحب للإختيار والمفاضلة بين الأوزان المختلفة. ولأن اللغة الإغريقية بطبيعتها لغة تركيبية لا تحليلية، بمعنى أن وظيفة كل كلمة ومعناها يتحددان من نهايتها، فإن ذلك سهل على الشعراء وضع الكلمة في أي مكان بالبيت، وهذا ما يجعل الشاعر يهيمن على كلماته وأوزانه على نحو لا تعرفه بعض اللغات الحديثة.

وليس هناك ما يستوجب أن تكون الأغنية الجماعية قصيرة، بل هي بالفعل ليست كذلك عند الإغريق. فالكمان منذ القرن السابع كان قد نظم بعض الأغاني في مائة بيت أو تزيد، ولم تجد الجوقات عناء في غنائها. وذهب ستسيخوروس إلى أبعد من ذلك حيث نظم أغاني بلغ طولها عدة مئات من الأبيات كقصيدة "الأوريستيا"، التي طبعها القدامى في كتابين ولكنها للأسف لم تصلنا. ولعل أطول القصائد الغنائية التي وصلتنا هي "البشيرة الرابعة" لبنداروس حيث تبلغ الأربعمئة بيت ونظمت عام ٤٦٢. وهنا ينبغي أن نتذكر أن طول الأغنية الإغريقية الجماعية هو ملمح ملحمي موروث. بيد أنه بعد ستسيخوروس على أية حال وبصفة عامة صارت الأغنية لا تزيد كثيرا على المائة بيت. ومع ذلك فهي بصورتها هذه لا تزال طويلة بالنسبة للشعر الغنائي في عصرنا الحديث.

وتلعب المناسبة العامة التي تقال فيها الأغنية الجماعية دورا حيويا في تشكيلها أكثر مما يحدث في الأغنية الفردية، التي في الأغلب يتغنى بها الشاعر لدوافع محض ذاتية. فالأغنية الجماعية إذن هي أغنية المناسبات العامة، التي يستدعى فيها الشاعر لكي يؤدي واجبه إزاء مجموع الناس^(٤٩). ولقد بدأ الشعر الغنائي الجماعي أصلا من أناشيد يتوجه بها المتعبدون للآلهة في تضرعاتهم وصلواتهم. ولذا فإن الآلهة موجودون في أغراض الشعر الغنائي^(٥٠) الجماعي بما في ذلك المراثيات وأغاني العذارى وغيرها.

(٤٩) A. Griffiths, "Non aristocratic elements in archaic poetry", pp. 85-103. in: أنظر:

A. Powell (ed.), *The Greek World*, Routledge, London and New York 1995.

R. Thomas, "The Place of the poet in archaic society", pp. 104-129, *ibidem*.

(٥٠) عن مزيد من التفصيلات حول الشعر الغنائي عامة والشعر الغنائي الجماعي بصفة خاصة راجع:

C.O. Pavese, *Tradizioni e generi poetici della Grecia arcaica*. Roma 1972.

B. Gentili, "Lirica greca arcaica e tardo-arcaica" in *Introduzione allo studio della cultura classica*. Milan 1972.

Idem, "Storicita della lirica greca" in *Storia e civiltà dei greci* 11 (Milan 1978) pp. 383 ff.

W.R. Johnson, *The idea of lyric: Lyric modes in ancient and modern poetry*. Berkeley & Los Angeles 1982.

وأهم أنواع الأغاني الجماعية هي كما يلي:

paian

أغنية النصر بايان

hyporchema

الهيورخيما

parthenion

أغنية العذارى

hymnos heroikos

النشيد البطولي

encomion

قصيدة المدح أو الشاء

dithyrambos

الديثورامبوس

ولقد سبق أن تعرضنا بالحديث لبعض هذه الأنواع وغيرها في الصفحات السابقة، وسنتعرف على مزيد من التفاصيل في ثنايا حديثنا عن شعراء هذه الأغاني الجماعية الذين سنتناولهم الآن.

إزدهر **الکمان** (أو ألكيمون أو ألكمايون) حوالي عام ٦٥٤-٦١١. وهناك رواية تقول إنه كان في الأصل من سارديس عاصمة مملكة ليديا بآسيا الصغرى، أحضره إلى إسبرطة عبداً ثم حرره سيده عندما إكتشف موهبته الغنائية. يقال أيضاً إنه أول من اخترع شعر الحب. نظم بعض الأناشيد وأغاني الزواج وأغاني توديعها الجوقة في الاحتفالات العامة والمهرجانات.

وتضم أطول شذرة وصلتنا من أغاني الكمان "أغنية عذرية" parthenion أى أغنية توديعها جوقة من العذارى، ويسدو أنها كانت تكريماً للإلهة الإسبرطية المحلية "أورثيا" Orthia. وتكونت هذه الجوقة من إحدى عشر فتاة تقودهن من حملت اسم هاجيسيخورا Hagesichora الذى يعنى "قائدة الجوقة". وبعد سرد أسطورة بطولية عن معركة هرقل مع أبناء هيبوكوون تدخل فتيات الجوقة في حوار فكاهى مع بعضهن البعض. إذ تتبادلن النكات ويقارن جمال هاجيسيخورا بجمال فتاة أخرى هي أجيدو Agido. ويتميز الجو العام للأغنية بما يوحى بأنها تؤدي في وسط عائلى لا في حفل عام. بل أكثر من ذلك ترد في الأغنية إشارة إلى

هاجيسينخورا على أنها "ابنة عم" الشاعر. ولا بد أن جزءاً كبيراً من الأغنية كان يضم مقطوعات فردية قصيرة أو على الأقل كانت تؤديها بعض - لا كل - بنات الجوقة. وتعد هذه الأغنية أول مثل يصلنا من الأغاني الجماعية الإغريقية، وهي على ما يبدو تمثل جزءاً من طقس ديني يؤدي قبل شروق الشمس. وفيها تقدم العذارى محراثاً إلى الإلهة المرتبطة بالفجر. أما معنى أسطورة صراع هرقل مع أبناء هيبوكوون فهو بصفة عامة أن الكبرياء أو الصلف يهلك صاحبه في النهاية لا محالة. ويصوغ الكمان هذه الفكرة بأسلوب فيه الكثير من الخيال والإبهار حيث يقول (شذرة ١ أبيات ١٦-١٧):

"لا تدع أحداً يحاول الصعود إلى السماء على أجنحة الهروب

ولا تدع أحداً يحلم بأن ينال أفروديتي على فراش الزوجية"

إنهما بيتان يوجزان فكرة الاعتدال الإغريقية، ويوصيان بالإكتفاء بالوسط الذهبي، ويقدمان خاتمة متسقة مع معطيات الأسطورة. وفي حديث العذارى عن قائدتهن هاجيسينخورا يشبهنها بالشمس الطالعة أو بحصان السباق "من سلاله الأحلام المجنحة"، أما شعرها "فكالذهب الصافي غير المخلوط". تشكو العذارى من قلة زينتتهن إلا أنهن واثقات من فوزهن وكسب قصب السباق في هذه المناسبة التي يحتفلن بها. ربما لا يقوم الكمان نفسه بالرقص والغناء معهن، إلا أنه قد نجح في تقمص شخصيتهن وعبر خير تعبير عنهن وعن المجتمع الإسبرطي، وبعبارة أخرى لقد وجد الشاعر في أغنية العذارى هذه امتداداً لنفسه وأحاسيسه.

وفي شذرات أخرى نجد الكمان يتغنى بالحب. ويقال إن الشاعر أحب

إمرأة تدعى ميغالوستراتا Megalostrata التي يحكى أيضاً أنها كانت شاعرة.

وتدور قصائد غنائية أخرى لألكمان حول الطعام والشراب وحب الطبيعة وسكون

الليل وما إلى ذلك. وفي إحدى القصائد يعبر عن أمنيته الذاتية في أن يصبح طائراً

أو بالتحديد "طائر الربيع المقدس المصبوغ بقرمزية البحر" halykon. ووصلتنا

شذرة من أغنية له يقول فيها إن "القيشارة الجميلة تلعب دوراً لا يقل أهمية عن

السيف" (شذرة رقم ٤١). وفي شذرة أخرى (رقم ٥٦) يصف مهرجانا ليليا لديونيسوس إله الخمر.

وجمعت قصائد الكمان قديما في ست كتب، وشاعت أشعاره، وتغنت بها الجوقات في إحتفالات أرتميس وديونيسوس وأفروديتي وأثينة وغيرهم. وكانت لغته تجمع بين اللهجة الدورية والأيولية وبها أصدااء من الموروث الهومري. بل إنه يستخدم الوزن السداسي في أناشيده، ولكنه يتحدث فيها عن نفسه. ولا يلتزم الكمان في أغانيه بالبنية الثلاثية^(٥١).

ويقول هيرودوتوس (الكتاب الأول ٣٣) إن أوبيون الذي عاش في بلاط بريانديروس إخترع الديثورامبوس وجعله فناً أدبياً راقياً. والديثورامبوس أغنية جماعية تؤدي تمجيدا لديونيسوس، وورد أول ذكر لها عند أرخيلوخوس الذي يقول "إنى أعرف كيف أقود رقصة الأغنية الجماعية الجميلة، أغنية ديونيسوس الديثورامية عندما تكون الخمر قد لعبت بفؤادي" (شذرة ٧٧). وفي المرحلة التي يتحدث عنها أرخيلوخوس يبدو أن الديثورامبوس كان لا يزال أغنية مرتجلة يقودها أحد المجتمعين على مائدة الطعام، أو ربما كان قائد الجوقة "الإكسارشوس" exarchos يرتجل بعض العبارات التقليدية بينما يردد الباقيون عبارات مكررة

(٥١) عن الكمان أنظر ما يلي:

- A.F. Garvie, "A note on the deity of Alcman's Parthenion", CQ n.s. 15 (1965), pp. 185-187.
 T.G. Rosenmeyer, "Alcman's Parthenion 1 reconsidered", GRBS 7 (1966), pp. 321-359.
 F.D. Harvey, "Oxyrhynchus Papyrus 2390 and early Spartan history", JHS 87 (1967), pp. 62-73.
 M.F. Galiano, "Iris, Murdoch, Alcman, Safo y la siesta" E. Clas. 13 (1969) pp. 97-107.
 A. Griffiths, "Alcman's Parthenion: the morning after the night before", QUCC 14 (1972), pp. 7-30.
 J.L. Penwill, "Alcman's cosmogony", Apeiron 9 (1974), pp. 3-39.
 B. Gentili, "Il Partenio di Alcmane e l'amore omoerotico femminile nei tiasi Spartani", QUCC 22. (1976), pp. 59-67.
 C. Calame, Les choeurs de jeunes filles en Grèce archaïque, 11, "Alcman". Rome (1977), pp. 1-55.

(اللازمة). وبناء على ما يرد عند هيرودوتوس يبدو أنه كلما تدعمت عبادة ديونيسوس برز دور الديثورامبوس بوصفه جزءاً رئيسياً في طقوس عبادته. ودخل هذا الفن أئينا إبان عصر الطغاة حيث كانت المسابقات الديثورامبية تمثل ملمحاً مهماً من ملامح أعياد الديونيسيا الكبرى بعد إعادة تنظيمها. وكانت الجوقات الدائرية المكونة من الرجال والصبية هي أكثر أشكال الشعر الغنائي شيوعاً وأطولها بقاء، إذ كانت لا تزال قائمة حتى القرن الثاني الميلادي.

يحتل الديثورامبوس في الشعر الغنائي الجماعي مكانة خاصة ويستحوذ على إنتباه الباحثين، لأن أرسطو قال بأن التراجيديا نشأت من تطوير في هذه الأغنية الجماعية. ولعل في إرتفاع نسبة الأجزاء الغنائية في التراجيديات الأولى ما يؤيد رأيه، فهي تشكل ما بين الثلث والنصف في "المستجيرات" و "الفرس" و "أجاممنون" لأيسخولوس. وسنرى أن أغاني الجوقة ظلت تشكل جزءاً عضوياً في التراجيديا الإغريقية حتى أواخر أعمال يوريبيديس، حيث قل فيها دور الجوقة كثيراً. وتظهر أغاني الجوقة في التراجيديا نفس ملامح الأغاني الجماعية التي نتحدث عنها الآن في إطار الشعر الغنائي. فهي مثلها تقوم على أسطورة ذات هدف أخلاقي، وتحفل بصور شعرية غزيرة ومكثفة، وتسودها صبغة دورية واضحة. وهكذا يمكننا القول بأن أغاني الجوقة في التراجيديا الإغريقية تعتبر قمة من قمم الشعر الغنائي الجماعي. هذا وسنعود إلى الربط بين الدراما في نشأتها والشعر الغنائي في مطلع الباب الثالث.

إزدهر أريون فيما بين عامي ٦٢٨ و ٦٢٥ وعرف على أنه ابن رجل يسمى كيكليوس، مع أن هذا الاسم الذي يعنى "الدائري" قد يكون من نسج الخيال، فهو مشتق من الرقصة الديثورامبية الدائرية. قيل كذلك إنه ولد في ميثمنا (واسمها الحديث موليفوس) في ليسبوس وربما تتلمذ على يد الكمان. وذاع صيت أريون لعدة أسباب منها إرتباطه بالقصة الأشورية الواردة عند هيرودوتوس والتي تقول إنه في إحدى رحلاته - المتعددة - ذهب إلى صقلية وإيطاليا وجمع ثروة طائلة عاد

بها إلى بلاد الإغريق في سفينة كورنثية. وهناك إعتراض طريقه بعض القراصنة وسمحوا له أن يغنى أغنية الوداع مرتديا ملابس عازف القيثارة قبل أن يلقي بنفسه في البحر. فلما فعل تلقفه دولفين كانت موسيقى أريون قد اجتذبت به إلى المكان، فأنقذه من الغرق وحمله على ظهره حتى رأس تايئارون في جنوب شبه جزيرة البلوبونيسوس. أقام أريون معظم حياته في كورنثة أي في بلاط الطاغية بيرياندروس.

احتل أريون مكانة بالغة الأهمية في التاريخ الأدبي رغم أنه لم يصلنا بيت واحد من أشعاره. ولو أن هناك بعض الدارسين ممن لا يقبلون قول هيرودوتوس سالف الذكر، أي أنه مخترع أغنية الديثورامبوس. فالديثورامبوس برأيهم - وهو أحد ألقاب ديونيسوس - لابد وأن يكون أقدم من أريون بكثير. بيد أنه يعزى إلى أريون أنه هو الذى جعل الجوقة تتحلق في شكل دائرة حول مذبح ديونيسوس لترقص وتغنى أغنياتها التي تمجد هذا الإله. وهذه الدائرة هي التي ستشكل ما يعرف بإسم الأوركسترا في المسرح الإغريقي. كان أريون ينظم الأغاني الديثورامبية ويدرب جوقات كورنثية على أدائها. ويبدو أنه هو بالفعل الذى أعطى لهذه الأغاني شكلها الثابت، كما جعل لكل أغنية موضوعها الخاص وطبيعتها المميزة^(٥٢)

ويعنى إسم ~~ستسيخوروس~~ "مؤسس الجوقة" مما يشى بأنه إسم خيالي، أو على الأقل لقب إشتهر به الشاعر بدلا من إسمه الحقيقي تيسياس Teisias. ولد في صقلية وبالتحديد في ما تاوروس وعاش في هيميرا والتواريخ التقريبية لمولده ومماته هي ٦٢٩/٦٣٢ - ٥٥٣/٥٥٦. جاء إلى أثينا عام ٤٨٤/٤٨٥ عندما فاز أيسخولوس لأول مرة بالجائزة الأولى في التراجيديا. يقول بعض العلماء بوجود شاعرين بإسم ستسيخوروس الذى تعزى إليه من الأشعار الغنائية ما يزيد في

(٥٢) وسنعود للحديث عن أريون والديثورامبوس بوصفه الجنين الدرامي في بداية الباب التالي.

مجموعة على حجم "الإلياذة". وجمعت أشعاره قديما وقيل أنها بلغت ٢٦ كتابا.

يتحدث ستسيخوروس في أشعاره على أساس أنه أحد الثقات في الأساطير وشاعر غنائي كبير له باع طويل ويتمتع بإتساع في الأفق، وهو ما يقربه من رحابة الشعر الملحمي. شملت موضوعات قصائده الألعاب الرياضية الجنائزية لبيلياس، وأسطورة هرقل لاسيما حصوله على قطعان جيريون وإحضاره الكلب كيربيروس من العالم السفلي وصراعه مع كيكوس. ونظم أيضاً أشعارا عن أسطورة سكيلا وكذا خطف زيوس للفتاة يوروبا من مدينة صور الفينيقية، ومأساة إريفيلى، وأحداث كثيرة من الحرب الطروادية مثل قتل أجاممنون وإنتقام أوريسستيس، وأسطورة دافنيس الذى أحبته إحدى عرائس الغابات وسلبته نعمة البصر عندما رأت عدم إخلاصه لها. أما أهم قصائده فهي الأناشيد hymnoi التى كانت تنشد ضمن الطقوس وتتوجه بالخطاب لا للآلهة بل للأبطال، وتؤديها جوقة على أنغام القيثارة ولكن دون أن يصحبها رقص. وفيها يتغنى بمغامرات أبطال الأساطير والملاحم.

في قصيدته عن "هيلينى" نجد أغنية تراجعية palinode مشهورة، لأنها أدت إلى نشأة رواية عجيبة حفظها لنا أفلاطون^(٥٣)، وفحواها أن ستسيخوروس فقد بصره لأنه ذكر هيلينى بالسوء. ولم يستطع مثل هوميروس الأعمى أن يشرح مأساته في أشعاره. ولكنه بوحى من ربسات الفنون أدرك سبب المصيبة، مما دفعه للإسراع بنظم الأبيات التالية (شذرة ١٩٢):

"لا... لا أساس من الصحة فى هذه القصة

فلا أنت (هيلينى) أبحرت على السفن ذات الحمولة الكبيرة

لا... ولم تدخل أسوار طروادة قط!"

فهو هنا يقول إنها لم تذهب مع باريس إلى طروادة بكنوز الذهب بسبب الحب الذى طفى على قلبها. وهو يعتب على هوميروس لشيوع القصة الأخرى (شذرة ١٩٣). ويعود

فى نفس القصيدة ليلقى اللوم على هيسودوس أيضاً. لأنه جعل هيلينى عشاقا كثيرين. وتمضى الرواية إلى القول بأن ستسيخوروس ما أن أنهى نظم هذه القصيدة حتى إستعاد بصره ! والجدير بالذكر أن الأسطورة التى يتحدث عنها ستسيخوروس فى هذه الأبيات عن عدم ذهاب هيلينى إلى طروادة كان لها أثر كبير فى الشعر الإغريقى. فنحن على سبيل المثال نجد لها صدى فى مسرحية يوريبيديس عن "هيلينى". فالشاعر يورد هذه الأسطورة ويقول إن هيلينى لم تذهب قط إلى طروادة، وإن نسخة لها هى التى أرسلت إلى هناك، أما البطلة نفسها فقد ذهبت إلى مصر ! وهذا يعنى أن الحرب الطروادية لم تقم بسبب هيلينى وإنما بسبب نسخة لها ! فهى إذن حرب عبثية^(٥٤).

ويقال إن ستسيخوروس هو أول من عالج عاطفة الحب معالجة "سيكولوجية" فى الشعر الإغريقى^(٥٥). ومع أننا لسنا على يقين من الشكل الذى إتخذته أشعاره إلا أنه من المرجح أن بعضها أخذ شكل الديثورامبوس. ولاسيما تلك القصائد التى تتبع الأسلوب السردى المميز لهذا النوع من الأغاني الجماعية. وهناك بعض الدارسين يرون أن ستسيخوروس قد تأثر برحلة أريون إلى صقلية وإيطاليا. هذا وقد أصبح ستسيخوروس مرجعا مهما فى الأساطير، لأن كل قصائده تقوم على أساسها. فهو فى القصيدة التى نظمها للألعاب الجنائزية لبيلياس (شذرة ١٧٨-١٨٠) يتحدث عن رحلة السفينة أرجو. وفى "الجريونية"، أى قصة إحضار هرقل لقطعان جيريون، يذكر مناجم الفضة فى تارتيسوس، كما يشير إلى حب هرقل الشديد للخمر (شذرة ١٨١)^(٥٦). وفى قصيدة "حصار طروادة" Iliou Persis يتحدث عن إبيوس صانع الحصان الخشبى فى طروادة (شذرة ٢٠٠). وفى

(٥٤) L. Woodbury, "Helen and the Palinode", Phoenix 21 (1967), pp. 157-176.

(٥٥) F.R.B. Godolphin, "Stesichorus and the origins of Psychological treatment of Love". Classical Studies presented to Edward Capps on his 70th birthday. Princeton University Press 1936, pp. 171 ff.

(٥٦) M. Robertson, "Geryoneis: Stesichorus and the vase- painters, "CQ n. 19 (1964), pp. 207-221.

D.L. Page, "Stesichorus: The Geryoneis", JHS 93 (1973), pp. 136-154.

T.B.L. Webster, "Stesichorus: Geryoneis", Agon 2 (1968) pp. 1-9.

"الأوريستيا" التي يبدو أنها ألفت في إسبرطة أثناء إحتفال للربيع خالف هوميروس، إذ جعل أجاممنون يموت في لاكيدايمون أى إسبرطة (شذرة ٢١١-٢١٢). وضمت نفس هذه القصيدة حلم كليتمنسترا (شذرة ٢١٩) الذي ورد بعد ذلك في مسرحية "أجاممنون" لأيسخولوس. وقد أعطى ستسيخوروس أيضاً في قصيدته دوراً لمربية أوريستيس (شذرة ٢١٨)^(٥٧). وكان ستسيخوروس هو أول من جعل هرقل يرتدى جلد الأسد ويتسلح بالهراوة بدلاً من الأسلحة الأخرى. وكان أول من قال إن الربة أثينة ولدت من رأس أبيها زيوس مدججة بكامل السلاح. وكان أول من جعل جيريون مجنحاً وله رؤوس ثلاث وأجساد ثلاثة. ومارس ستسيخوروس بسبب هذه الأساطير تأثيراً ضخماً على فنون النحت والرسم. ولأنه جعل أغانيه تقترب من الملحمة هجره شعراء الجيل التالي الذين أرادوا مجازاة العصر ونزوع الناس إلى القصائد القصيرة^(٥٨).

جاء إيبيكوس Ibykos بن فيتوس من ريجيون في جنوب صقلية إلى ساموس حيث عاش في بلاط الطاغية بوليكراتيس معاصر كرويسوس (قارون؟) ملك ليديا. حدث ذلك في أواسط القرن السادس. وعندما شرع ينظم الشعر قلد مواطنه الشاعر الصقلي الآخر ستسيخوروس، أى كانت قصائده سرديّة فكتب عن حصار طروادة (شذرة ٢٢)، وعن صيد الدب الكاليدوني (شذرة ٩) ومولد الربة أثينة (شذرة ١٧) وكتب أيضاً عن أورتيجيا (شذرة ٤٠). وضمن أشعاره كذلك بعض الحكايات الصقلية الشعبية. وجمع القدامى أعماله في سبعة كتب واحتوت على قصائد من الشعر الغنائي الجماعي المتطور وقصائد المديح encomia وأغاني فريدة في موضوع الحب. ولقد استخدم إيبيكوس عدة أوزان وإمتاز أسلوبه بالخيال الواسع والقدرة الفائقة على الوصف وفي معالجة مشاعر الحب وجمال الطبيعة (أنظر شذرات ٣٣، ٣٤، ٣٦).

(٥٧) M.I. Davies, "Thoughts on the *Oresteia* before Aeschylus", BCH 93 (1969), pp. 215-260.

(٥٨) من أحدث الدراسات عن ستسيخوروس ما يلي:

A. Garzya, *La Poesia lirica greca nella Magna Grecia. Le Parole e le Idee XIII* (Naples 1970), pp. 9-14.

ويلتزم إيبيكوس بالبنية الثلاثية للأغنية كما أنه يتحاشى الأساطير الملحمية، ويرى أن الحب هو الموضوع الأمثل للشعر الغنائي. وفي إحدى الشذرات (٢٨٦) يقول إن عاطفته عنيفة كالعاصفة التي تهب مع الرياح الشمالية. وهو لا يتحدث عن الحب بصراحة ووضوح سافو ولا ببساطتها، وإنما بفخامة ملكية تتماشى مع حياة البلاط الذي عاش فيه بساموس بالقرب من الطاغية بوليكراتيس كما سبق أن أخلصنا. وأطول شذرة وصلتنا منه يخاطب فيها الشاعر ابن هذا الطاغية الذي يحمل نفس اسم أبيه، وتنتهي بإشارة لجمال هذا الغلام الساحر. وفيها يقول إيبيكوس عن الأبطال الملحميين (شذرة ٢٨٢ أبيات ٢٣-٢٦):

"تستطيع ربات الفنون

بنات الهيليكون اللاني طالما تغنين بهم

أن يتحدثن عنهم بطلاقة

أما أى شاعر من البشر فليس بوسعه

أن يسرد كل قصصهم"

وتحكي رواية أسطورية عن موت إيبيكوس، إذ جاءت نهايته على أيدي بعض اللصوص قطاع الطرق، الذين هاجموا وقبل أن يقتلوه كانت بعض طيور الغرنوق تحلق فوق رأسه فنظر إليها وقال: "هذه الطيور ستنقم لي". وبعد موته دفن في ريبيون. وعندما كان أحد هؤلاء اللصوص يتجول في المدينة ورأى بعض هذه الطيور ثانية قال لأحد رفاقه "هذه هي الطيور التي ستنقم لإيبيكوس". فما أن سمعه أحد المارة حتى ألقى القبض عليه وعلى جميع رفاقه وقادهم إلى السلطات لمقاضاتهم. ولقد أهاجت هذه الحكاية الأسطورية قريحة الشاعر الألماني الرومانسي شيللر فنظم قصيدة حولها^(٥٩).

ولد سيمونيديس Simonides حوالي عام ٥٥٦ في قرية صغيرة تسمى

(٥٩) راجع الدراسات الحديثة التالية عن إيبيكوس:

M. Robertson, "Ibycus: Polycrates, Troilus, Polyxena", BICS 17 (1970), pp. 11-15.

J.P. Barron, "Ibycus: to Polycrates", BICS 16 (1969), pp. 119-149.

F. Sisti, "L'ode a Polierate" QUCC 4 (1967), pp. 59-79.

يوليس Iulis فى كىوس - جزيرة صغيرة فقيرة المارد كثيرة السكان فى شرق أتيكا - لأب يدعى ليوبريبيس Leoprepes. هاجر إلى أثينا حيث حظى مثل أناكريون بحماية ورعاية هيبارخوس الطاغية ابن بيسيستراتوس. وبعد موت هيبارخوس رحل سيمونيديس إلى ثساليا. وإبان الحروب الفارسية وفى الثمانينات من عمره إستقر سيمونيديس أخيراً فى صقلية ببلاط هيرون طاغية سيراكوساى. وهناك إلتقى بابن أخته الشاعر باكخيليديس وبينداروس أيضاً. ومات عام ٤٦٨ فى سن التاسعة والثمانين. وأثناء إقامته فى أثينا كان قد فاز على أيسخولوس عام ٤٨٩ بالحصول على الجائزة المرصودة لأحسن مرثية أو قبرية نظمت لقتلى معركة ماراثون عام ٤٩٠ دفاعاً عن الوطن. وبذلك إعتبر سيمونيديس شاعر الحروب الفارسية المتوج. وأكثر من ذلك فإنه قد بلغ قمة المجد عندما فاز بالجائزة السادسة والخمسين بنشيد ديثورامبى نظمه.

يقال إن سيمونيديس هو أول من إتخذ من الشعر حرفة إذ تكسب بهذا الفن. فيحكى أن طاغية ريجيون أناكسيلاس بعد أن فاز فى الألعاب بفريق من البغال طلب من سيمونيديس أن يكتب له أغنية نصر epinikion. فلما تبين سيمونيديس أن ثمن القصيدة المعروض صغير لا يستحق الجهد رفض نظم القصيدة بحجة أن بغال الطاغية من نسل الحمير وليست جديرة بقريحتته الشعرية. وفطن الطاغية للسبب الحقيقى فرفع الثمن إلى درجة أن سيمونيديس نظم على الفور أغنية يصف فيها البغال بأنها "سليلة خيول سريعة" !

تضم أشعار سيمونيديس الإبحرامات وأغاني الديثورامبوس والأغاني البايانية والهيورخيما وأغاني النصر وكذا المراثى threnoi، وبقيت لنا منه بضع شذرات. وأهم ما يميز شعره العذوبة والصقل، ولكنه من حيث الأصالة كان أقل مستوى ليس فقط ممن سبقوه من الشعراء الغنائيين ولكن أيضاً من معاصره الأصغر بنداروس. إتبع سيمونيديس البنية الثلاثية وأضاف شيئاً من الوضوح الدرامى إلى الأغنية الجماعية، إذ جعل الكلمات والموسيقى تواكب وتؤكد حركات الجوقة

ورقصاتها أكثر من ذى قبل. ويقال إن أول قصيدة من نظمه كانت فى الإحتفال
بانتصار الملاكى المشهور جلاوكوس من كاريستوس (عام ٥٢٠ ؟). وأشهر مرثياته
هى تلك التى تغنى فيها بأسطورة دانائى، التى عندما ولدت بيرسيوس وضعتة فى
صندوق وألقت به فى البحر (شذرة ٥٤٣ أو Diehi ١٣). وتعتبر هذه القصيدة
من أفضل مقطوعات الشعر الغنائى الإغريقى كله، ويقول فيها:

"عندما هبت الرياح عاصفة

على الصندوق المنحوت

ألقي البحر فى قلبها (دانائى) الخوف والإضطراب

حيث وجناتها مبللة لم تجف بعد.

لفت بيد الحنان طفلها بيرسيوس

وقالت له: يا بنى... ياله من ألم !

نعم الألم الذى يعتصرنى.. أما أنت فثم

بقلبك.. نبع الطفولة

ثم فى هذا الصندوق - القارب

الموصول بعروق البرنز.. ثم على هذا الفراش الخشن

الذى يلمع فى الظلام

بينما تتمدد أنت فى الشفق الأزرق.

إنك لا تعبأ بهذه المياه المالحة ولا بأعماقها الداكنة،

ولا بالأمواج تقفز من فوق رأسك،

ولا بصفير الريح،

بينما ترقد فى قماط مهدك القرمزى

وتحملك بعينيك الجميلتين إلى أعلى.

وإذا كان الهول فعلا لا يرعبك

فإنك ستعطى لكلماتى آذانا صغيرة.. وصاغية

إنى آمرك أن تنام يا بنى
 وأن تدخل النعاس إلى جفون اليم نفسه
 وإلى جنون الألم الذى لا حد له
 وقد يأتى منك أنت يازيوس الأب
 ما ينم عن أنك قد عدلت عن رأيك.
 فإغفر لى
 أية كلمة قد تكون بدرت عنى فى جرأة
 أو بدون وجه حق وأنا أتضرع إليك"

ومن الملاحظ أن موقف دانائى وعواطفها تجاه طفلها وخوفها عليه وتواضعها وجرأتها كل ذلك يجعل من هذه القصيدة الغنائية شعرا دراميا. فهى أقرب ما تكون إلى تصوير موقف تراجيدى مؤثر. وهذه القصيدة تبدو أكثر تعقيدا من قصائد الشعر الملحمى وتتمتع باستقلال درامى عن الأسطورة التى تدور حولها.

ولقد أصبحت الأغنية الجماعية الإغريقية فى عصر سيمونيدس أكثر شعبية وأوسع ثراء من ذى قبل. فإذا كانت هذه الأغنية فى الأصل ذات نشأة دينية، أى أنها كانت عبارة عن نشيد دينى يكرم الآلهة فى إطار طقوس المعابد. فإنها مع تعدد أغراضها وتطورها لم تفقد هذه الصبغة الدينية. يتحدث سيمونيدس عن مدينة تعاني من إعتداء خارجي أو من اضطراب داخلي فيقول^(٦٠):

"إصغين إلى يا ربات القدر أيتها الجالسات فى أقرب

مكان من عرش زيوس

ونغزلن بمغازلكن وسائل صلبة

وخططا أو خيوطا من كل نوع وفوق كل تصور

أنت يا آيسا وكلوثو ولاخيسيس
يا بنات ربة الليل ذوات الأذرع الجميلة !
إصغين لتضرعاتنا أيتها الربات شديداً البأس
فى السماء والأرض.

إبعثن إلينا بروح القوانين ذات الصدر الوردى
وأخواتها الجالسات على عروش ناصعة
وربة السلام العادلة.. ذات التاج.

أنعمن على هذه المدينة بنسيان النكبات التى تثقل صدرها"

تظهر براعة سيمونيديس أكثر ما تظهر فى القبريات أو المراثيات، فهو فى هذا المضممار لا ينازعه منازع فى إحتلال مركز الصدارة، حتى أن الكثير من القبريات تنسب إليه مع أنها منظومة قبل مجيئه إلى الدنيا أو بعد رحيله عنها. وهو فى هذه القبريات يقول فى كلمات قليلة ما يمكن أن يقال فى كتب ومجلدات بأكملها. وهو أيضاً فى هذه القبريات لا يحفل كثيراً بالمجد الفردى فيما عدا القليل من الحالات، كما فعل عندما نظم قبرة العراف الإسبرطى ميغيستياس Megistias الذى رفض أن يترك رفاقه فى ممر ثرموبيلاي وقتل معهم فى المعركة. إنه إذن يضع المزايا الشخصية والبطولات الفردية فى إطارها الاجتماعى والسياسى. وأبرز مثل على ذلك قبريته التى خلد فيها موت الإسبرطيين الثلاثة الذين استبسلوا فى الدفاع عن ممر ثرموبيلاي حتى ماتوا جميعاً. وتقول هذه القبرة:

"أيها الغريب قل للإسبرطيين إننا نرقد هنا طاعة لأوامرهم"

وبالرغم من شهرة سيمونيديس فى كتابة القبريات تجده يسخر ممن يحاولون تخليد أنفسهم ببناء التماثيل الضخمة أو شواهد القبور الفخمة (شذرة ٥٨١) إذ يقول:

"من من أولئك الذين يثقون فى قدرتهم الذهنية

سيمدح كليوبولوس من ليندوس

عندما يتحدى الأنهار الخالدة والزهور الربعية الياقة

ووهج الشمس الساطعة، وأشعة القمر المتألثة

ودوامات البحر العاصفة.

يتحدى كل ذلك بشاهد قبر حجرى ؟

كل الأشياء أقل قدرا وقدرة من الآلهة

فهذا الحجر نفسه يمكن أن تسحقه أيدى بشرية

وأحق من ظن أن مثل هذا الحجر يمكن أن يخلد ذكراه"

تعود شهرة سيمونيديس إلى حكمته أكثر من طلاوة شعره، لأن بنىاروس

تفوق عليه بعدوبة أغاني النصر التى صاغها وبشعبيته التى تمتع بها. يحس

سيمونيديس إحساساً عميقاً بالضعف البشرى، إذ يقول (شذرة ٥٢١):

"لأنك إنسان لا تقل قط إنك فاعل كذا غدا

وعندما ترى إنسانا سعيداً لا تقل قط

كم من الوقت سيدوم ذلك

فحتى الذبابة طويلة الجناح ليست أسرع

فى دورانها من تقلبات الحظوظ"

ولقد قال سيمونيديس إن الشعر "رسم ناطق". وفى قصائده الغنائية نجده

يرسم مشاهدا تخاطب جميع الخواس. فهو يجعل أورفيوس بموسيقاه يسحر الأحياء

والأشياء، فطيور عديدة تنجذب إلى أنغامه وتسبح حول رأسه، والأسماك تتراقص

وهى تقفز من أعماق البحر (شذرة ٥٦٧). فالشاعر بهذا يخاطب حاسة البصر

والسمع، وجاء فى وصفه أن صوتا مفاجئا كسر حدة الصمت والسكون عندما

ذهبت الريح لتهز أوراق الشجر (شذرة ٥٩٤).

ومع أن سيمونيديس قد أمضى عدة سنوات فى قصور الطغاة من الطبقة الأرستقراطية فإن ذلك لم يصل به إلى حد النفاق أو الجبن، إذ تحدث بقدر كبير من الشجاعة. قيل إن سكوباس ملك ثساليا سأله عن القول القديم المأثور عن بيتاكوس "من العسير أن تكون فاضلاً". وبالطبع كان الملك يتوقع من سيمونيديس أن يقول: "نعم من العسير أن يكون المرء فاضلاً، ولكنك أنت يا صاحب الجلالة قد حققت العسير". بيد أن الذى حدث هو أن سيمونيديس أعطاه درساً فى الفضيلة. إذ قال له إن ألوان الخير متعددة، فالبعض يراها فى الصحة وآخرون يرونها فى المال وهكذا. ومن ثم فالخير ليس قيمة ثابتة، أى لا يوجد إنسان قط خير على الدوام وإلى الأبد. أما الرجل الفاضل فهو من يبذل أقصى ما فى وسعه من أجل صالح المدينة، ويعرف ماذا يفعل بالضبط، أى أنه المواطن الذى يحقق ذاته فى العمل المشترك مع أقرانه من المواطنين (شذرة ٥٤٢ أبيات ٣٤-٤٠):

"ليس قط وضعياً أو ذا عقلية فارغة

من سكنت العدالة قلبه،

العدالة التى تنفع المدينة.

إنه رجل فاضل

ولا لوم عليه أن أجيال الحمقى تتزايد

فكل الأشياء فى غاية الجمال

مالم تخالطها الخسة"^(٦١)

ولدت الشاعرة **كويرينا** فى تاناغرا بإقليم بويوتيا. وهناك ريان فى تاريخ

(٦١) عن سيمونيديس من كيوس راجع الدراسات التالية:

J. Svenbro, *Le parole e le marbre*. (Lund 1976) pp. 141-172.

Fränkel, op, cit., pp. 303-324.

P.E. Easterling, "Alcman 58 and Simonides 37," *PC PhS* n.s. 70 (1974), pp. 37-43.

M. Detienne, *Les maitres de verité dans la Grèce archaïque*. Paris 1967 pp. 105-123.

B. Gentili, "Studi su Simonide" *Maia* n.s. 16 (1964), pp. 278-306.

حياتها أحدهما يقول بأنها معاصرة لبنداروس، والثاني يعتبرها من أهل العصر الهيلينستي أى عاشت بعد عام ٣٠٠. ووفقا للرأى الأول أبدت كورينا لبنداروس الشاعر الشاب بعض إشارات التودد والحب. ويقول أصحاب هذا الرأى إنها ولدت فى منتصف القرن السادس. فهى تكبر بنداروس سنا، وكانت تنظم قصائد تروى فيها أساطير بويوتيا فى أسلوب بسيط وواضح، فكتبت قصيدة عن حرب السبعة ضد طيبة (شذرة Dieh ٧)، وتمتعت بشهرة محلية كبيرة. وإذا كان لنا أن نصدق بلوتارخوس فإن كورينا أخذت على بنداروس فى شبابه أنه لا يهتم بسرد القصص الأسطورية فى قصائده وركز جهوده على الزخرف اللفظى، فى حين أنها ترى أن أسمى وظيفة للشعر هى صياغة الأسطورة. ولقد أخذ بنداروس نقدها هذا مأخذ الجد، ونظم أغنية ضمت عدة أساطير دفعة واحدة. فضحكت كورينا وقالت: "على المرء أن يبذر البذور بيده، لا أن يفرغ كيس حبات البذور دفعة واحدة"^(٦٢).

أما أصحاب الرأى الثانى فىرى أن كورينا التى عاشت إبان العصر الهيلينستي كانت معروفة لدى فقهاء الإسكندرية بسبب اللهجة التى نظمت بها الشعر. إذ عثر على إحدى البرديات فى الأشمونين بمصر - وهى محفوظة الآن بمتحف برلين - وعلى هذه البردية قصيدتان إحداهما (شذرة ٤) نصف مسابقة فى الغناء بين جبلى كيثايرون وهيليكون. ولقد هزم جبل هيليكون فى هذه المسابقة، مما يعنى أن السباق فى الواقع كان بين فن الشاعرة وفن هيسودوس. ولو حظ أن نص هذه الشذرة يمثل فن الهجاء المعروف فى بويوتيا والذى طرأ عليه تعديل فى القرن الثالث. ولذلك فإن أصحاب هذا الرأى يقولون بأنه لو سلمنا بأن كورينا عاشت إبان القرن السادس فإن الشذرات المتبقية منها قد تعرضت للتعديل

Plut., De Glor. Ath., 347 f.

(٦٢)

عن نص وتاريخ حياة الشاعرة كورينا راجع:

D.L. Page, Corinna, (the Society for the Promotion of Hellenic Studies 1953, reprinted 1963). passim.

والتبديل إبان القرن الثالث^(٦٣).

إنحدر بنساروس من أسرة نبيلة في بويوتيا واحتفظ دوماً بميوله الأرستقراطية، إذ ظل يتفاخر بنسبه الحقيقي أو الوهمي للأسر النبيلة في إسبرطة وثيرا (سانتوريني) وقورينة (الشحات بلييا). ولد حوالي عام ٥٢٢ أو ٥١٨ في قرية صغيرة بالقرب من طيبة تسمى كينوسكيفالاي Kynoskephalai. تعلم فن الشعر على يد عمه (أو خاله) سكوبيلينوس ثم ذهب بعد أن تعدى سن العاشرة إلى أثينا حيث تلقى العلم على أيدي لاسوس من هيرميوني وأبوللودوروس وأجاثوكليس والتقى بأيسنخولوس.

ظل طول حياته مخلصاً لعبادة أبوللون وآلهة بويوتيا المحليين. ذهب إلى صقلية عام ٤٧٦ بدعوة من طاغيسة سيراكوساي هيرون. كان بنساروس يعشق الحياة الدورية وربطت بينه وبين أهل جزيرة أيجينا أوثق روابط الصداقة والحب. مات فجأة وهو يناهز الثمانين في مسرح أرجوس عندما وضع رأسه على ركبتى صديقه الغلام الجميل ثيوكسينوس ذات يوم من عام ٤٣٨.

في عام ٤٨٠ وإبان معركة سلاميس عندما غزا الملك الفارسي إكسركسيس البلاد كان بنساروس في الأربعينات. ويقال إنه تعاون مع الفرس الغزاة لأن مدينته - لسوء حظه - كانت قد اتخذت نفس هذا الموقف. ويستشهد بعض الدارسين على ذلك بفقرة من الشذرات المتبقية لنا منه (رقم ٣ Puech) والتي يقول فيها:

(٦٣) حول مسألة كورينا راجع ما يلي:

J. Ebert, "zu Korinnas Gedicht von Wettstreit zwischen Helikon und Kithaiton" ZPE 30 (1978) pp. 5-12.

D.L. Clayman, "The meaning of Corinna's Γερονία" CQ n.s. 28 (1978), pp. 396-7.

C.P. Segal, "Pebbles in golden urns: the date and style of Corinna", Eranos 73 (1975), pp. 1-8.

A. Allen & J. Frel "A date for Corinna" CJ 68 (1972) pp. 26-30.

M.L. West, "Corinna" CQ n.s. 20 (1970), pp. 277-287.

"الحرب لذيدة لمن لم يذقها"

أما الذين خبروها حقاً فيشعرون برجفة في القلوب عند إقترابها"

وهذه الشذرة تذكرنا بالمؤلف الرائع للفقيه الهولندي ديزيديريوس إرازموس ونعنى كتابه "المأثورات" Adagia الذى جمع فيه الأمثال والحكم الإغريقية واللاتينية ونشر عام ١٥٠٨م ومن بين الأقوال المأثورة عبارة بنداروس، أى "الحرب لذيدة لمن لم يذقها" حيث وردت باللاتينية dulce bellum inexpertis^(٦٤). ومهما يكن من أمر هذه الرواية فإن الشاعر بعد إنحسار الغزوة الفارسية أشاد بشجاعة الإغريق وتغنى متباهيا بتحرير البلاد على يد أبطال الحرب ولاسيما فى البيثية الأولى والإسثمية الخامسة والسابعة. وعلينا ألا نتعجب من موقف بنداروس لأن كهنة معبد أبوللون فى دلفى فعلوا نفس الشئ، ونصحوا بقية الإغريق أيام الحرب وتحت وطأتها بالخضوع للنير الفارسي الذى لا يمكن إلقاء شره، ولكنهم كذلك بعد تحقيق النصر الساحق للإغريق تغنوا بأمجاد فرسان المقاومة وبطولاتهم.

وأول قصائد بنداروس المعروفة بالنسبة لنا هى البيثية العاشرة المنظومة عام ٤٩٨، وكان الشاعر فى سن تناهز الخامسة والعشرين تقريبا. حقا إنها ليست من روائعه، إلا أنها - برأى بونارد - تستحق العناية من جانب الدارسين لأنها تكشف عن كل خصائص مؤلفها فكرا ودينا، ولاسيما تكريس نفسه وفنسه لأبوللون وكذا إعجابه بإسبرطة وإمتداحه للفضيلة المكتسبة^(٦٥). وفى عام ٤٨٦ نظم بنداروس البيثية السابعة تمجيذا لميجاكلis من أسرة ألكمايون والذى كان محكوما عليه بالنفى. وفى عام ٤٧٦ ذهب إلى صقلية حيث نظم الأوليمبية الأولى والثانية والثالثة. وفى الأوليمبية الثانية تظهر تأثيرات العقيدة الأورفية السائدة فى

(٦٤) أحمد عثمان: الكلاسيكية فى مسرح عصر النهضة والتراث المتجدد فى مسرحيات شكسبير وراسين، (القاهرة ١٩٩٩)، ص ١٤١-١٤٣.

Bonnard, Greek Civilization, vol. II, (London 1957), p. 105.

(٦٥)

صقلية. وهناك ربما نظم أيضاً النيمية الأولى والتاسعة. وبعد عودته من صقلية نظم بنداروس الديثورامبوس المشهور تكريماً لمدينة أثينا (شذرات ٦٤-٦٥). ثم نظم قصيدة يمدح فيها أحد ملوك مقدونيا (شذرة ١٠٦). أما البيثية الرابعة والخامسة فقد نظمتا من أجل ملك قورينة عام ٤٦٢-٤٦١. وآخر أشعار بنداروس المعروفة بالنسبة لنا هي البيثية الثامنة وتؤرخ بعام ٤٤٦ والنيمية الحادية عشر وشذرة رقم ١٠٨. وفي أشعاره كان بنداروس لا يلتزم دوماً بالبنية الثلاثية.

عرف علماء الإسكندرية أشعار بنداروس وجمعوها في سبعة عشر كتاباً ووصل إلينا ما يقرب من ربع هذه الأشعار، أى أربعة كتب عبارة عن ٤٤ أغنية نصر في الألعاب الأولمبية والبيثية والإسثمية والنيمية و ١١ أغنية لأهل جزيرة أيجينا المكان الذى شعر فيه بالراحة أكثر من غيره. أما أهل صقلية فقد فازوا من بنداروس بـ ٢٦ أغنية. ومع أن هذه الأغاني فى حد ذاتها لا تعطى فرصة كبيرة للتنويع والتجديد بسبب تكرار نفس المعانى فى كل القصائد تقريبا، بيد أن عبقرية بنداروس الفذة هى التى جعلت من هذا المضمون المتكرر أشعاراً رائعة. لأنه نجح فى إدخال موضوعات أسطورية متجددة ومتنوعة، وربما فعل بنداروس هذا بإيحاء من كورينا كما سبق أن ألمحنا.

صارت الأغنية على يد بنداروس لا تتحرك نحو هدفها مباشرة، وإنما تدور حول الموضوع وتطور جوانب مختلفة فيه على نحو متتابع ومطرد. وقد يرسم الشاعر مجموعة من الصور الشعرية المتنامية فى وقت واحد. على أن أية أغنية بندارية لا تمجد البطل الذى إنتصر فى الألعاب - كسباق الجرى أو الملاكمة - فحسب بل يمتد التمجيد إلى أفراد أسرته جميعاً وكذا موطنه. فهو يمدح المدينة التى أنجبت مثل هذا البطل، ثم يورد قائمة بالإنجازات الرياضية وغير الرياضية التى سبق لهذه المدينة أن حققتها. ثم يعبر بنداروس عن مشاعره الخاصة ويورد قولاً سائراً أو حكمة مأثورة تتفق مع السياق ليختم بها القصيدة.

يضاف إلى ذلك أن نغمة دينية تسود أغاني بنداروس، فهي إذن ليست قصائد مدح وثناء على المنتصر فحسب بل لها جانبها الدينى. ولا يقتصر شعور الشاعر الدينى على الإستهلال بالإبتهال إلى أبوللون أو زيوس، وإنما تحاول كل قصيدة بندارية أن تعطى تفسيراً دينياً للحياة. وينزع تعدد الآلهة فى نظام بنداروس الدينى إلى نوع من الوجدانية، حيث يبرز زيوس ربا للأرباب بلا منازع، فهو يسود ويسوس جميع الآلهة دون أى اعتراض منهم. وهناك ملمحان مهمان فى شعر بنداروس، الأول يتمثل فى عظمة وعدل أبوللون الذى كان الشاعر نفسه خادما فى معبده. والثانى هو إصرار بنداروس على إظهار إستقامة الآلهة. فهو يرفض رفضاً قاطعاً وينفى نفياً مؤكداً أية أسطورة تسمى للآلهة (راجع الأوليمبية الأولى بيت ٥٢ وما يليه، والأوليمبية التاسعة بيت ٣٥ وما يليه). فاللهة بنداروس لا يخضعون لقواعد السلوك البشرى أو للقوانين الوضعية التى يخضع لها سائر الناس. ومن ثم ينبغى ألا تضايقنا أساطير مغامرات الآلهة الغرامية. إن الخضوع لقوة أفروديتى - ربة الجمال والحب والتناسل الجبارة - حتى من قبل الآلهة ليس عاراً. كما أن النساء اللاتى يخضعن أو يستجبن لإغراء من يطارحنهن الغرام من الآلهة لسن ملومات.

وإذا أردنا أن نعطى مثلاً على تقنية بنداروس^(٦٦) ونظام عمله علينا أن نحلل النيمية الأولى. إنها قصيدة موجهة إلى خروميوس من أيتنا، الذى فاز فى سباق العربات فى مهرجان الألعاب النيمية عام ٤٧٣ تقريباً. ويبدأ الشاعر الأغنية بمدح سيراكوساى (سراقوصة)، لأن طاغيتها هيرون هو الذى كان قد أسس مدينة أيتنا. ثم يشرع فى مدح خروميوس فى إطار أسطورى. إذ يقول الشاعر إن هذا البطل "سينثر المجد" على أرض صقلية، التى كان زيوس قد أهداها إلى بيرسيفونى واعداداً بأن تكون هذه الجزيرة شديدة الخصب والعطاء، لا من حيث الزرع والضرع فقط بل من حيث الرجال الأبطال كذلك. ثم يعود الشاعر من هذا الإستطراد الأسطورى إلى خروميوس ثانية فيقول إنه ليس شجاعاً مقداماً فحسب بل هو كريم بطبعه، حكيم فى رأيه وينفق ثروته كما ينبغى بتعقل وتبصر، وهو بذلك يكسب

(٦٦) عن تقنية بنداروس أنظر: Norwood, Pindar (Los Angeles, London 1974), pp. 72 ff.

الشهرة ويحظى بالصدقة ويفيد من يصادقهم. ذلك أن "فى الصداقة تكمن آمال كثيرة الأعباء". ثم يحدث إنتقال مفاجئ - وإن كان مميزاً لبنداروس - فهو يستغل فرصة وجود أو ورود كلمة "كثيرى الأعباء" polyponon ليتطرق إلى أشهر أبطال الإغريق من حيث الأثقال التى ألقىت على ظهره والأعباء التى نهض بها، ونعنى هرقل الذى قام بالأعمال الإثنى عشر المشهورة. وينفق بنداروس بقية القصيدة فى سرد بعض تفاصيل هذه الأسطورة، مبتدئاً من مهد هرقل حيث قتل الثعبانين اللذين أرسلتهما هيرا ليقتلاه طفلاً رضيعاً. ويصف لنا كيف أن الوالدين إستشارا العراف تيريسياس الأعمى الذى تنبأ له بمستقبل زاهر ينتهى بالتأليه الباهر. ومن المعتاد أن ينهى بنداروس قصيدته بالحكمة المستفادة من مغزى الأسطورة التى يرويها، ولكنه هذه المرة رأى أن أسطورة هرقل كما سردها كافية لتوصيل الحكمة التى أراد أن ينقلها لمستمعيه.

وفى كثير من الحالات تكون الأسطورة نفسها ذات صلة وثيقة بأسرة البطل المحتفى به أو بمدينة. فمثلاً عندما يتغنى ببطل من جزيرة أيجينا لابد وأن تكون الأسطورة التى يتطرق إليها الشاعر متعلقة بأياكوس وسلالته. وفى بعض الأحيان تكون للأسطورة صلة واهية بالبطل ومدينته. وفى أحيان أخرى ولاسيما فى الأغاني القصيرة لا توجد أسطورة على الإطلاق ومثال ذلك الأوليمبية الثانية عشر.

حقاً إن إستخدام الأساطير فى الشعر الغنائى تقليد قديم عرف منذ الكمان، وقد يكون من الموروث الملحمى أو ما قبل الملحمى. ولكن لبنداروس له طريقته الخاصة والمميزة فى توظيف الأساطير^(٦٧)، فهو بها يربط الحاضر بالماضى. فى البيثية الرابعة يحكى قصة السفينة أرجو لأن راعييه وولى نعمته ملك قورينة أركيسيلأوس الرابع كان يزعم أنه سليل أحد أبطال هذه المغامرة البحرية. وفى البيثية الحادية عشر المنظومة عام ٤٥٤ يتحدث بنداروس عن قتل أوريسستيس لأمه

(٦٧) نوقشت مؤخراً الرسالة التالية:

محمى الدين محمد عبد الهادى مطاوع، وظيفة الأسطورة فى أغنى النصر لبنداروس. دراسة فى الشكل والمضمون. كلية الآداب - جامعة القاهرة. يوليو ٢٠٠٠.

كليتمنسترا إنتقاماً لأبيه أجاممنون. وكان في ذهن الشاعر أن أثينا التي غزت طيبة وإستولت عليها ستال العقاب يوماً ما. وفي الإستمعية الثامنة المكتوبة عقب الغزو الفارسي مباشرة أى عام ٤٧٨ يتحدث بنداروس عن الخطر الذى قد يتهدد الأوليمبوس لو أن زيوس أو بوسيدون تزوج من ثيتيس وأنجب ولدا يفضله قوة وعظمة. إنه إذن بهذه الأسطورة يصور الخطر الداهم الذى تخلصت منه بلاد الإغريق أى الغزو الفارسي.

وفي لحظات النشوة التى تعتور البطل الرياضى بعد إنتصاره يقترب هذا الإنسان من الألوهية. أما الأغنية البندارية التى تمجد هذا البطل فيكتنفها جو إلهى عام وساحر أيضاً. يتحدث بنداروس فى أغانيه بشئ من التلهف أو التشوف للماضى الأسطورى أى الحنين إلى النعيم المفقود، عندما حضر الآلهة حفل زفاف بيليوس على ثيتيس أو زفاف كادموس على هارمونيا، فعندئذ أمسك أبوللون نفسه بالقيثارة ليعزف الألحان ويغنى أغاني الزفاف. ويعنى بنداروس بهذا أنه من خلال أغاني النصر التى ينظمها للأبطال الرياضيين يقربهم من الألوهية، فيجعلهم يحسون بأنهم ذوو قربى مع أرباب السماء، أى أنه يؤله أبطاله^(٦٨). فى إستهلال البيثية الأولى (أبيات ١-١٢) المنظومة عام ٤٧٠ من أجل هيرون طاغية سيراكوساى (سراقوسة) يخاطب بنداروس قيثارته، ويقول إن الموسيقى والغناء يدمجان الأرض بالسماء:

"أيتها القيثارة الذهبية

يا كنز أبوللون وربات الفنون شريكاته المتوجات بالبنفسج

تتجاوب مع أصداك القدم الحفيفة، وتشيع البهجة

من ألحانك التى تشد المغنى قائد رقصتنا

فيصدهج بالإستهلال على أوتارك المهتزة.

بوسعك أن تخمدى أوار شعلة الصاعقة الخالدة

وبوسعك أن تجعلى الصقر ينام على صولجان زيوس
وقد أرخى جناحيه السريعين على جانبيه.
لقد أسدلت غلالة سحرية
على ملك الطيور، على منقاره ورأسه
سلبته عقله

ووضعت على مقلتيه المغلقتين خاتماً للذيلاً
إنه يغط فى سبات عميق، يعلو وينخفض
ظهره الرشيق فى إيقاع رخيم.
لقد قهرته أغنيتك السابحة
وحتى آريس العنيف

قد ألقى سهامه الصلبة المدببة جانبا
وأسلم نفسه لنعاس خفيف.

إن سهامك أيتها القيثارة تسحر حتى أرواح الآلهة
بفضل سلطان ابن لاتو أبوللون
وربات الفنون ذوات الصدر الفسيح

فبنداروس ابن الأرسقراطية البار لابد وأن يرى أن الشعر إلهام من قبل
الآلهة، إنه هدية السماء له، فضله به على غيره. ولكنه كان يرى أيضاً أن عليه أن
يكتف جهوده ويحسن إستغلال ما وهبته إياه ربات الفنون. إنه يطلق على نفسه
لقب "نبي ربات الفنون" أى المتحدث باسمهن. لقد وهبته شيئاً وعليه أن ينميّه
ويرتبه ويحافظ عليه، تماماً كما تفعل كاهنة معبد دلفى بالنسبة لنبؤات أبوللون.
هذا ويشبه بنداروس الشاعرين سيمونيدس وبساكخيليدس بغرابين ينقان، أما هو
فمثل طائر زيوس الأسطورى والمقدس، إذ له صوت رنان:

"إنه لحكيم ذلك الذى بالسليقة يعرف الكثير عن الطبيعة

أما الآخرون وإن حصلوا المعارف الواسعة تظل ثرثرتهم

مضطربة وبلا جدوى

مثل هذين الغرابين فى مقابل طائر زيوس السماوى"

ينادى بنداروس بضرورة تزيين القصيدة الغنائية لكى تكون جميلة الشكل، ويقارنها بالمدخل المسقوف لمعد له بريق لامع، أو بقطعة من الحلى صنعت من الذهب والمرجان والفضة، أو بثوب منسوج أو بتاج من زهور. والأغنية عند بنداروس كائن حى يتحرك كعربات السباق أو كالسفن أو كالصقر، أو كالنحلة التى تجمع العسل من رحيق الأزهار. والأغنية أحيانا كالسهم الذى يصيب هدفه إصابة محققة. وهى أحيانا كالنور أو كالنار أو كإعصار النهر جارف التيار. وما من شاعر تحدث بمثل هذا التحديد عن شعره مثل بنداروس. وما من شاعر عول كثيرا على أن يفهمه جمهوره من الأرستقراطيين أى الملوك والأمراء مثل بنداروس.

ولقد حدد بنداروس بوضوح شديد وظيفة الشعر. فهى عنده أن يخلد أعمال الأبطال للأجيال القادمة. وهو بذلك يعيد إحياء المفهوم الهومرى القديم. إذ يعتقد بنداروس أنه بدون الأغنية ستظل الأعمال الجليلة منسية فى غياهب الظلام وطيات الزمان وتلاشى. لقد بقيت لنا أمجاد الماضى وعرفناها بفضل تغنى الشعراء بها. فالأغاني قادرة على أن تمنح الشهرة للأموات، فيحيون بعد الموت، إنهم على الأقل يعيشون على ألسنة الناس وفى ذاكرتهم. ويظن بنداروس أن إخو (Echo الصدى) تحمل صوت الأغاني إلى القبور وإلى العالم السفلى، فيسمع الموتى هناك أخبار أمجادهم ويتمتعون بخلودهم. يتحدث عن الألعاب الرياضية فيقول فى افتتاحية الأولمبية الأولى (أبيات ١-٦):

"الماء هو أفضل الأشياء

والذهب يلمع كشعلة النار فى الظلماء

وبالنسبة للإنسان قد يكون أفضل من أى شئ آخر الشراء

ولكن إذا كان عليك يا فؤادى أن تتحدث عن الألعاب الرياضية

فلا تبحث عن شئ آخر ولا حتى عن النجوم فى السماء الصافية
 إذ لا شئ يفوق دفء الشمس
 والنصر الرياضى فى دوامه الخالد كالماء
 وكالذهب فى بريقه اللامع
 وكالشمس فى مجدها الغالب ودفئها الأبدى"

فلا غرو إذن ما دامت هذه نظرة بنداروس للألعاب الرياضية والانتصار فيها أن القصائد الباقية الكاملة من أشعاره هى كلها أغاني نصر فى هذه الألعاب. ولا بد من التنويه إلى أنه لا يهتم بهذه الألعاب فى حد ذاتها، ولا حتى بالمهارة التى يظهرها البطل فى أثنائها إلا على أنها فرصة متاحة لإختبار القدرة الإنسانية وقوة الشخصية. ولا يفوتنا ما يبذله بنداروس من جهد، فهو يضع كل قواه فى هذه القصائد، ويحاول أن بوسع فى أفقها ويعمقها لكى تغطى أوسع رقعة ممكنة من الفكر والخيال. ويتخذ من هرقل بطله أو مثله الأعلى، لأنه كسب الخلود والتأليه بعد حياة مليئة بالكفاح والعمل النشط^(٦٩). ويعتقد بنداروس أن لحظة إنتصار البطل الرياضى تقترب كثيرا من التأليه، أما أغانيه فهى التى تكمل المسافة.

ويؤكد بنداروس أنه لا يقول إلا الصدق، لأنه يرى أن هذا هو واجب الشاعر ووظيفته فى الحياة. وهكذا يبدو بنداروس وكأنه يأخذ على كل من هوميروس وهيسيودوس أنهما فى أشعارهما يسردان عن الآلهة أمورا غير لائقة. إنه يستنكر قول هيسيودوس بأن ربات الفنون الملهمات بالشعر يمكن أن تقول الأكاذيب. وأنكر بنداروس الأسطورة التى تحكى أن تانتالوس قدم ابنه بيلوبس طعاما للآلهة، وأن ديميتر أكلت جزءاً من كتف هذا الطفل ظناً منها أنه لحم حيوان قدم قرباناً. بل إنه ينكر أن يكون هرقل - بطله المفضل - قد حارب أبوللون

(٦٩) عن تأليه هرقل راجع:

Ahmed Etman, The problem of Heracles' Apotheosis, passim esp. pp. 23-68.

وانظر كذلك سينيكا. "هرقل فوق جبل أويتا" (ترجمة وتقديم أحمد عثمان) ص ١١-١٠٩.

وبوسيدون وآريس، يقول (الأوليمبية الأولى أبيات ٥٢-٥٣)

"لا.. لست أنا من يقول

إن لأى إله من الآلهة المباركين معدة شرهة

أنا أتخشى مثل هذا القول

فمن يتحدثون عنهم بالسوء لهم عذاب أليم"

وبنداروس عن طريق الرمز الأسطورى يوضح أن البهجة البشرية شبه الإلهية ساعة النصر الرياضى لا يعوقها عائق إلا من نفس الإنسان. فهو إما يسئ إستخدام قدراته أو يثير حسد الآخرين. ويؤكد بنداروس الضعف الإنسانى أمام جبروت المجد الإلهى، فالإنسان قصير العمر وهو بعد الموت لا أمل له فى ثواب أو خلود مثل الآلهة. ويقول بنداروس (البيثية الثامنة أبيات ٩٥-٩٧):

"حياة الإنسان يوم زائل، ماذا يكون ؟

أو ماذا لا يكون ؟ إنه طيف فى الحلم

إنه إنسان، ولكن عندما يهديه زيوس البهجة

تلمع الأرض بالضياء

وتصبح الحياة حلوة كالعسل"

وعن الفرق بين البشر والآلهة يقول بنداروس (النيمية السادسة أبيات ١-٥):

"البشر والآلهة من سلالة واحدة

كلاهما من نفس الأم التى منها نأخذ أنفاس الحياة.

ولكن الفرق فى القوة بيننا لا حدود له،

فأحد الطرفين لا شئ

والطرف الآخر أبدى الصلابة

يسكن مسكنا ثابتا، لا يهتز ولا يفنى"

ويتميز بنداروس بتشبيهاته القوية. فهو يقول عن الأغاني إنها "سيدات

القيثارة" (anaxo phorminges) الأولمبية الثانية بيت ١). ويصف خيول السباق بأنها "العواصف ذات الأقدام" (aello podon) النيمية الأولى بيت ٦). واللهجة الغالبة في شعره هي الدورية، مع تأثيرات من الموروث الملحمي، وأصداء اللهجة البويوتية المحلية والتي تعد تنوعاً للأولية. وبالنسبة لبنداروس الفلاسفة هم "من يقطفون ثمرة الحكمة قبل أن تنضج" (شذرة ٢٠٦). وبالنسبة له أيضاً كان كسوف الشمس نذير شؤم (شذرة ١٠٧). ومن هاتين المقولتين نرى أنه أبعد من أن يكون فيلسوفاً^(٧٠).

وباكنخيليديس بن ميديلوس Midylos هو ابن أخت سيمونيديس. ولد في بوليس بجزيرة كيوس، وربما تلمذ على خاله هناك. يصغر باكنخيليديس بنداروس بحوالى عشرة أو إثنتى عشر سنة، إذ ربما ولد عام ٥٢٤ أو ٥٢١. ونفى باكنخيليديس من كيوس ربما على إثر ثورة ديموقراطية قام بها الحزب المؤيد لأثينا، المهم أن الشاعر استقر في البلوبونيسوس. ولكنه كان قد أرسل أغنية نصر إلى هيرون طاغية سيراكوساى الذى أحب أن يحيط نفسه بالشعراء الغنائين فاستدعى باكنخيليديس. وهناك وجد الشاعر نفسه جنبا إلى جنب مع خاله سيمونيديس ومع بنداروس مما أدى إلى إشعال جذوة التنافس الشعري بينهم. وبالفعل تعكس بعض قصائد باكنخيليديس وبنداروس هذه الروح، ولاسيما أشعار الأخير البيثية الثانية (أبيات ٧٢-٧٣) والنيمية الثالثة أبيات (٨٠-٨٢) والأولمبية الثانية (أبيات ٨٦-٨٨) لبنداروس.

وفي الحقيقة فإنه حتى عام ١٨٩٧ كان باكنخيليديس مجهولاً فلا يعرفه دارسو الأدب الإغريقي سوى بالإسم. وفي السنة المذكورة نشر العلامة فريدريك

(٧٠) من أحدث الدراسات حول بنداروس تشير إلى:

C.M. Bowra. Pindar. Oxford 1964.

A. Köhnken, Die Funktion des Mythos bei Pindar. Berlin & New York 1971.

J. Peron, Les images maritimes de Pindare. Paris 1974.

K. Crotty, Song and Action: The History Odes of Pindar. Baltimore and London 1982.

كينيون F.Kenyon بردية كبيرة كانت قد أرسلت إلى المتحف البريطاني بعد أن تم العثور عليها في مصر أواخر عام ١٨٩٦ في القوصية. وكانت تضم ثلاثة عشر أغنية من أغاني النصر وستة أناشيد ديثورامية. وهكذا أصبح باكخيليديس شاعرا معروفا لنا من خلال أشعاره نفسها - ولو أنها شذرات قليلة - والفضل في ذلك يرجع لرمال مصر.

ومن هذه النصوص التي وصلتنا عرفنا إلى أى مدى تقدم فن الشعر الغنائي الجماعي. ومن سوء حظ باكخيليديس أنه دائما يتعرض في دراسات النقاد للمقارنة ببنداروس، حتى أن البعض يعتبره "بنداروس من الدرجة الثانية". وهذا يعنى أنه لم يلق بعد التقدير اللائق. ولقد عزى إلى باكخيليديس نفسه أنه قال عن بنداروس بأنه "نسر" أو "صقر"، أما هو نفسه "فعندليب كيوس". وفي الواقع نلاحظ أن موضوعات باكخيليديس هي نفس موضوعات بنداروس بيد أن لغته أسهل وأوضح. أما أفكاره فهي أكثر شعبية من أفكار بنداروس الأرستقراطي. وهو يعبر عن هذه الأفكار على نحو أكثر إثارة للبهجة والمتعة. كما أنه يسرد الأساطير بأسلوب بسيط ومباشر، مثلما فعل عندما قص أسطورة اللقاء بين هرقل وشبح ملياجروس في العالم السفلي (الأغنية الخامسة أبيات ٥٠ وما يليه). ويبدو أنه كان يقلد بنداروس، أو ربما يرجع التشابه إلى أنهما نهلا من نفس النبع وتناولوا نفس الموضوعات.

لا ينزل المديح في أشعار باكخيليديس إلى حد النفاق، ولكنه يقف عند مستوى الكياسة وقواعد السلوك المتمدين. وهو يتمتع بروح السخرية التي يفتقدها بنداروس، ونجد ذلك في أحد أغانيه للولائم skolia الموجهة لألكساندروس الأمير المقدوني بن أميناس^(٧١) وهي تصور حالة الزهو والنشوة التي يمر بها إنسان مخمور. وإستوحى باكخيليديس قصيدتين من أسطورة ثيسوس.

الأولى هي الأغنية السابعة عشر بعنوان "الغلمان" وربما تكون أغنية نصر بايانية وتدور حول رحلة ثيسوس إلى كريت. أما الثانية فهي الأغنية الثامنة عشر، وهي على الأرجح ديثورامبوس بعنوان "ثيسوس" لأنها عبارة عن حوار غنائي بين الجوقة وأيجيوس والد ثيسوس. ويضع هذا الديثورامبوس أقدامنا على أعتاب التراجيديا. ويبدو أن باكنخيليديس قد نظم - مثل خاله سيمونيديس - أغاني ديثورامبية للمسابقات التي كانت تقام في أثينا. وفي الديثورامبوس المشار إليه توايبدو أن أيجيوس كان يقوم بدور قائد الجوقة.

ويرى بعض النقاد أن باكنخيليديس هو أحسن من يروى الأساطير بين الشعراء الغنائيين. فهو يحكى للطاغية السراقوصى هيرون قصة كرويسوس (قارون؟) ولاسيما نهايتها عندما هزمه قورش إمبراطور الفرس فبنى لنفسه كومة حرق نام فوقها ورحل عن الدنيا. يقول باكنخيليديس (الأغنية الثالثة أبيات ٥٣-٥٦):

"ولكن ما أن اندلعت النيران

وشبت في المحرقة بنهم عنيف

حتى أرسل زيوس سحابة داكنة محملة بالأمطار

فأطفأ الشعلة الصفراء"

وهنا نرى باكنخيليديس شاعرا يحب الإثارة ويعرف كيف يحققها. وهو لا يعتبر نفسه - مثل بنداروس - صاحب أفكار علوية أو معلما أو نبيا يتحدث باسم ربات الفنون.

ولقد استبق باكنخيليديس سوفوكليس ومسرحيته "بنات تراخيس"، عندما تحدث عن ديانيرا التي أرسلت لزوجها هرقل ثوبا مغموسا في دواء سحري إتضح فيما بعد أنه سم قاتل وحارق، ويقول عنها (الأغنية السادسة عشر أبيات ٣٠-٣٤):

"يا لحظها. المنكود، ذات المصير السيئ ماذا دبرت ؟

لقد حطمتها الغيرة العنيفة

والغطاء الكثيف الذي يحجب أحداث المستقبل"

لقصد نظم باكخيليديس أغاني نصر بايانية وأغاني مواكب وعذريات
وهيبورخيماتا وقصائد مديح. وبموتته إنتهى العصر الذهبى للشعر الغنائى، ولكنه
كان بمثابة همزة وصل بين الشعر الملحمى والدراما^(٧٢).



الشكل رقم (١٠)

(٧٢) عن أحدث ما نشر حول باكخيليديس راجع:

- C. Segal, "The myth of Bacchylides 17: heroic quest and heroic identity?"
Eranos 77 (1979), pp. 23-37.
Idem, "Bacchylides reconsidered: epithets and the dynamics of lyric narrative",
QUCC 22 (1967), pp. 99-130.
J. Peron, "Les mythes de Crésus et Méléagre dans les Odes III et V de
Bacchylide", REG 91 (1978), pp. 307-333.
M. Lefkowitz, The Victory Ode. Park Ridge N.J. 1976.
J. Stern, Pindaros and Bakchylides. Wege der forschung CXXXIV Darmstadt
1970.



الشكل رقم (١١)

الباب الثالث

الدراما قمة النضج الشعري

"الألم درس"

أيسخولوس

"والجمال ألم"

سوفوكليس

"لاشئ أكثر إثماراً للسمو من العاطفة النبيلة"

لونجينوس



الشكل رقم (١٢)



الشكل رقم (١٣)

الفصل الأول

الولادة الطبيعية للدراما

١- أسطورة ديونيسوس والجذور الدرامية فى العقلية الإغريقية

بادئ ذى بدء لابد وأن نقر بوضوح الحقيقة القائلة بأن الإغريق وحدهم - من بين الشعوب القديمة - هم الذين عرفوا الدراما فى أكمل صورها، وأن أى مسرح عند غيرهم - من القدامى أو المحدثين - وصل إلى مرحلة من النضج يدين لهم بالشئ الكثير إن لم يكن بسبب الوجود نفسه. حقا أن شعوبا أخرى كثيرة قبلهم أو بعدهم عرفت ما قد يعده بعض الدارسين غير المدققين مسرحا، وما لا يعدو فى الحقيقة عن كونه بذورا درامية صالحة للإستنبات والتطوير، ولكنها قط لم تصل إلى ذلك لسبب أو لآخر. وفى الواقع فإن كافة الفنون الشعبية لدى جميع الحضارات القديمة دون إستثناء تقريبا تتضمن نواة الدراما، ولكن المهم أن تتطور هذه النواة وأن تبرعم البذور وتنمو حتى تطرح الثمار. وهذا ما لم يحدث لدى الشعوب القديمة سوى فى بلاد الإغريق، أما لماذا بلاد الإغريق بالذات ؟ فإننا فى هذه السطور نحيب ببساطة شديدة على هذا السؤال المعقد وذلك تمهيدا لهذا الباب، الذى قد يعد برمته الإجابة المقترحة على نفس هذا السؤال المطروح. أما الإجابة البسيطة فهى أن عقلية الإغريق منذ أن بدأت تتجلى عبر أطوار حضارتهم عقلية درامية بالدرجة الأولى. وهذا يعنى أن بذور الدراما موجودة فى طريقة تفكيرهم وأسلوب حياتهم ورؤيتهم للأشياء. وهذا ما يظهر واضحا فى أساطيرهم وملاحمهم وأشعارهم التعليمية والغنائية، بحيث يمكن القول بأن الشعر الدرامى جاء تكثيفا مركزا لكل ما سبق أن أنجزوه فى هذه المجالات جميعا.

وإذا كان الفن والأدب ينبعان عند الشعوب القديمة بصفة عامة من الشعور الدينى الوجدانى، فإن الدراما الإغريقية لا تمثل إستثناء من هذه القاعدة بل تؤكدتها. فمن المعروف أنها نشأت من عبادة ديونيسوس إله الخمر. ومع أن هذا

الإله قد أصبح من أهم القوى الإلهية وأشهرها في الحياة الإغريقية، إلا أنه لا يعد من أقدمها، بل من أحدثها بدليل أنه لم يذكر سوى أربع مرات في ملحمتي هوميروس^(١) حيث لا يلعب دورا مهما ولا بارزا فيها، بل ولا يدخل في دائرة آلهة الأوليمبوس الضيقة. ويقول هيرودوتوس إن الإغريق تعلموا إسم "ديونيسوس" في وقت لاحق للفترة التي عرفوا فيها أسماء الآلهة الآخرين^(٢). وتدل طقوس عبادته على أنه جاء إلى بلاد الإغريق عن طريق القبائل نصف الإغريقية بآسيا الصغرى أى الفريجيين والليديين. فالأغنية الديثورامبية التي كانت تلقى تكريما له كانت في الأصل تنظم لتؤدى على أنغام الموسيقى الفريجية^(٣). كما أن الطابع الوجداني الجزلى *orgiastikos* لطقوس ديونيسوس يشير إلى هذا الأصل الآسيوى. ويبدو أن ديونيسوس قد دخل بلاد الإغريق من الشمال مرورا بطراقيا وبويوتيا، بدليل أن هذه العبادة الجديدة واجهت مقاومة شديدة في مدينة مثل طيبة. وهذا ما يتضح من مسرحية يوريبيديس "عابدات باكخوس" - وهو إسم آخر لديونيسوس - كما سنرى.

والطابع الرئيسى لديونيسوس أنه إله ريفى، يرعى الخضرة ويحمل لقب "حامى الأشجار" *Dendritis*، كما يحمى كافة المزروعات وكل الخضروات ولاسيما الفاكهة. وهذا يعنى أن الكروم الذى يرتبط به ديونيسوس أكثر من غيره لم يكن الهدية النباتية الوحيدة التى جلبها هذا الإله لصالح البشر. فهو يعتنى بكل الفواكه ولاسيما ذات الطبيعة الناعمة الطرية، والتى تعتمد فى بقائها على الرطوبة. ولذلك حمل ديونيسوس لقب "المزهر" *Euanthos* و "المثمر" *Eukarpos* و "المورق" *Dasyllios* و "اليانع" *Anthios*. وهو أيضاً الإله "الخير"

(١) "الإلياذة" الكتاب السادس بيت ١٣٢، الكتاب الرابع عشر بيت ٣٢٥، "الأوديسيا" الكتاب الحادى عشر بيت ٣٢٥، الكتاب الرابع والعشرون بيت ٧٤.

(٢) Hdt., II, 52.

(٣) Arist., Pol., VIII, 7.

أو "فاعل الخير" Euergetes، "طبيب النصيحة" Eubouleus الذى علم الإنسان زراعة الكروم ورعاية البستان. ومما لا شك فيه أن فصل الربيع - من بين الفصول الأربعة - هو أزهى الأوقات وأحسن المواسم لظهور أفضال هذا الإله ونعمه على الناس. ففي الربيع يوقظ هذا الإله الأرض من سباتها الشتوى العميق، إذ يبعث القوة ودفء الحركة فيها، فيكسوها بالخضرة ويخلع عليها حلة زاهية من الزهور والفواكه. ومن ثم فديونيسوس يمثل كافة قوى الإخصاب فى الطبيعة. ولذلك كان عضو الذكر فى الرجل phallos رمزا مهما فى طقوس عبادته.

وديونيسوس هو فى المقام الأول إله الكروم ومخترع النبيذ، ولهذا قدسه البشر ووضعوه فى مصاف أكبر القوى الخيرة. لأنه بفضل هذا الإختراع الجليل خلصهم من الكثير من الآلام والمتاعب، وجلب لهم المتعة والسرور وألوان المرح. فخلعوا عليه لقب "المخلص من كل الهموم" panton ho Dionysos Lysios أو ببساطة "المخلص" Lyaos و "المحرر" Eleuthereus. وإعتقد الإغريق أنهم بمساعدة ديونيسوس - إله الخمر - يستطيعون إستئناس قوة الطبيعة المتوحشة أو ترويضها، وأن يتردوا العنف والبغضاء ويستبدلوا بهما الأمن والوفاق. ذلك أن الأسطورة تقول إن الأسود والنمور هى التى كانت تجر عربة ديونيسوس فى وداعة وسلاسة، وكانت كل وحوش الغابة تسير خلفها فى إستسلام ووئام. وتحت إمرة ديونيسوس وبقوة سلطانه خضع الهنود والبرابرة لسيادة النظام والقانون.

ولما كانت الخمر هى التى تبعث النشوة فى القلوب وتجعل الإنسان يحسن الرقص وقد تلهمه نظم الشعر، فإن ديونيسوس صار - مثل أبوللون - راعية للموسيقى والشعر وحمل لقب "المغنى الطروب" Melpomenos. وأدى ذلك إلى ضرورة التفريق بين شعر وموسيقى كل من الإلهين. فأناشيد وأغانى النصر البايانية - من وحي أبوللون - تتمتع بنغم وقور نابع من موسيقى القيثارة. أى أن الطابع الغالب فى شعر وموسيقى أبوللون هو الإتساق الشكلى والرزانة فى التنغيم. أما شعر ديونيسوس فيميل إلى حيوية موسيقى الفلوت (الناى) ويسمح بحرية أكبر فى الإيقاع وكذا التنويع فى أساليب اللغة للتعبير عن شتى الأحاسيس.

بل نجد في الأشعار الملهمة من لدن ديونيسوس إنتقالا سريعا من المرح والنشوة إلى المعاناة والقسوة، من المجون الصاخب إلى الجزل الوجداني الحالم. وهذا كله يتمشى مع طبيعة الاحتفالات التي تقام تحت رعاية إله الخمر والنشوة. ومثل هذه الحرية والتنويع، وكذا ميزة الخروج على المألوف وكل القيود الصارمة، هي العوامل أو العناصر التي جعلت من الأغنية الديونيسية الجماعية بذرة صالحة لإستنبات فن جديد يتمثل في الدراما بفروعها الثلاثة: التراجيديا والكوميديا والمسرحية الساتيرية.

وضمنت حاشية ديونيسوس - التي تخيلها الإغريق مرافقة له في مغامراته ورحلاته - خليطا من الكائنات الأسطورية التي تمثل قوى الطبيعة الفعالة وتجسد العواطف والإنفعالات البشرية. إنها حاشية تتجاوب وتتوافق مع إله الثمار ومنضج الفواكه ومبدع الخمر ورعاية الشعر والموسيقى. فمن أبرز أتباع ديونيسوس الساتيروى Satyroi. ونراهم في الرسوم الباقية على الأواني يحملون أسماء مثل كيسوس (Kissos اللباب) وأوينوس (Oinos الخمر) وكوموس (Komos المجنون) وخوروس (Choros الرقص الدائري أو الجوقة) وجيلوس (Gelos الضحك) وكروتوس (Krotos دق القدم أو الكف في الرقص) وديثورامبوس Dithyrambos وهيريس (Hybris النشوة). هذا ويسكن الساتيروى الغابات والجبال. لأنهم متوحشون ونصف الواحد منهم بشري الشكل والنصف الآخر حيوانى، فلهم شعر طويل أشعث، وأذن مدببة، وأرجل حصان أو جدى. ومن طبع هذه الكائنات الجبن والحسية بالإضافة إلى الحيوية الزائدة والمرح الفكاهى والمتعة الماجنة وكذا الصخب.

ومن أتباع ديونيسوس أيضاً فئة من النساء الباكخيات أو عابدات باكخوس Bakchai أو المجذوبات Mainades أو Lenai. وهن فتيات عذارى ذوات شعر طويل أشعث، يلبسن ملابس فضفاضة ويرقصن رقصات صاخبة على أنغام ودقات الصفائح المدورة (الصنج) ويلوحن بصولجان ديونيسوس السحري. ويحملن أسماء - مثل أسماء الساتيروى سائلة الذكر - ترمز إلى معان موائمة لعبادة ديونيسوس وطقوسه مثل خوريا

(Choreaia الرقص) ومولبي (Molpe الأغنية) وإيوثيميا (Euthymia المرح) وميثي (Methe السكر) وكوميديا (Komodia الأغنية المأجنة).

وهناك جماعة أخرى من أتباع ديونيسوس تحمل اسم السيلينوى Silenoi وهم يظهرون فى الرسوم بأجساد ضخمة كثيفة الشعر، لهم ملامح تنم عن حالة السكر وتشى بالفسق الذى يعيشون فيه. إنهم يشبهون الساتىروى المسنين، ويمثلون فعلاً فئة "كبار السن" فى حاشية ديونيسوس أى "شيوخ" الجماعة. ومن أتباع ديونيسوس أيضاً الكنتوروى Kentauroi وهم يمثلون القوة الحيوانية وما تجسده من نشاط وخصوبة. ويظهر الإله بان Pan نفسه أحياناً فى زمرة الإله ديونيسوس ذلك أن بان إله ريفى. كما تظهر فى عبادة ديونيسوس بعض الشخصيات الرمزية مثل "الخريف" الذى يتجسد فى هيئة امرأة وقور تقدم فواكه الأرض - أى باكورة الفواكه - فى طبق إلى ديونيسوس. هذه هى الصورة التى يظهر بها "الخريف" فى الرسوم، وتظهر ربة السلام إيرينى Eirene أحياناً أيضاً بصحبة ديونيسوس. وهى فى هذه الحالة تحمل قرن الكثرة Keras Amaltheias. وبالطبع كثيراً ما نجد إلى جانب إله الخمر العريبد إله الحب والرغبة إيروس جنباً إلى جنب مع ربات الفنون وربات النعم والخير.

وأقام الإغريق مهرجانات دينية عديدة تكريماً لديونيسوس، بيد أننا سنركز الحديث على تلك التى كانت تقام فى إقليم أتيكا، وذلك لأنها أكثر إتصالاً بالدراما التى نقدم لها. وكانت المهرجانات الأتيكية من نوعين فكانت مهرجانات النوع الأول تقام أيام الربيع عندما يكون نبيذ الموسم الماضى جاهزاً للشرب، وعندما تستيقظ الأرض من رقادها الشتوى لتستقبل حياة النشاط والحركة، إذ تكسوها النباتات والأشجار حلة خضراء من فضل إله الخضرة ديونيسوس. وكانت مهرجانات النوع الثانى تقام شتاء بعد إنتهاء أعمال الزراعة السنوية ويحل موسم الكروم وجنى الفواكه. وكانت طقوس الإحتفال فى أثناء هذين النوعين من المهرجانات بسيطة فلا تعدو مجرد تجمهر ريفى من أجل تكريم ديونيسوس الذى يتضرعون إليه أن يطرح البركة فى جهودهم الزراعية بأن يزيد من خصوبة أراضيهم

وبساتينهم. ويسير موكب من هؤلاء الفلاحين إلى مذبح ديونيسوس لنحر ماعز هناك أضحية أو قرباناً له. وتقود هذا الموكب المقدس عذراء زينت بأحلى زينة، فلبست الحلّى الذهبية وجملت على رأسها السلة المقدسة التى تحوى قرابين من الفطائر وتيجان من الزهور لتوضع فوق الأضحية. وتحوى السلة المقدسة أيضاً سكيناً ليذبح بها الماعز. ووراء الفتاة كان يسير الباقون وهم يحملون أيضاً بعض الهدايا الريفية مثل عناقيد العنب أو حبات التين وأباريق النبيذ. وكان بعضهم يرفع عالياً نسخة تمثل عضو التذكير أى الفاللوس ورمز ديونيسوس إله الخصب. وأثناء عملية تقديم القرابين تقام الرقصات وتؤدى الأغاني تكريماً للإله، من بين هذه الرقصات رقصة ريفية يقوم بها بعض الشبان فوق أوعية الخمر المصنوعة من جلد الحيوانات الذى لم يتخلص من شحمه بعد. وينتهى اليوم بتبادل أنخاب الشراب العام وبالمرح الصاخب.

وكان مهرجان الربيع الأصلى الأثينى يسمى أنثيستيريا Anthesteria (عيد الزهور) ويقع فى فبراير من كل عام. وأهم طقس فيه الإفتاح الرسمى لبرميل الخمر pithoegia. بيد أنه فى وقت لاحق أضيف إحتفال ربيعى آخر هو مهرجانات ديونيسوس بالمدينة أو الديونيسيا المدنية الكبرى Dionysia (ta Megala) ta astika وتقع فى مارس وهى أكبر وأشهر المهرجانات جميعاً. أما بالنسبة للمهرجانات الشتوية فى أثينا فكانت تسمى "اللينايا" Lenaia أى "أعياد عصر النبيذ" وكانت تقام فى يناير. وفى المقابل كان هناك إحتفال شتوى ريفى آخر يقام بمناطق أتيكا الأخرى فى غضون شهر ديسمبر وأطلق عليه اسم مهرجانات ديونيسوس الصغرى Ta mikra Dionysia^(٤).

(٤) عن المزيد من التفاصيل حول هذه المهرجانات المسرحية القديمة ومحاولات إحيائها فى بلاد اليونان الحديثة أنظر: أحمد عثمان: "مهرجانات إحياء المسرح الإغريقى"، مجلة "الكاتب" القاهرية العدد ١٧٣ (أغسطس ١٩٧٥) ص ١٥٤-١٦٠ والعدد ١٧٤ (سبتمبر ١٩٧٥) ص ١٥٥-١٦٠.

M. McDonald, Ancient Sun Modern Light. Greek Drama on the Modern Stage. Columbia University Press, New York 1992.

وراجع:

M. Walton, "Ancient Greek Drama today. Translation for Translocation" ISAGDC (1999), pp. 256-262.

ويبدو أن مهرجانات ديونيسوس الأتيكية قد تميزت بالبساطة الريفية وفقدت معظم سماتها الشرقية. بيد أن الأمر لم يكن كذلك بالنسبة لبقية أنحاء بلاد الإغريق. ففي كثير من الأماكن ظلت الطقوس كما هي مشبعة بعناصر الجزل الوجداني *orgiasmos* الآسيوي. وتميزت بصفة خاصة الطقوس التي كانت تقام في إقليم فوكيس وبويوتيا على سفوح جبل البرناسوس وكيثايرون في إطار مهرجانات صاخبة تعقد كل عامين. إذ سادت فيها روح النشوة العنيفة والجزل والإنجذاب أو الذوبان في شخص الإله المعبود. وكانت هذه الطقوس تعقد شتاء وفي أثناء الليل فوق قمم الجبال. وكانت النساء هن اللاتي تقمن بهذه الطقوس العنيفة، إذ يلبسن جلود الغزلان كباكحيات ويصففن شعرهن في هيئة خصلات ثعبانية، ويحملن المشاعل المتوهجة في أيديهن ويندفعن إلى قمم الجبال في حالة من اللاوعي، وهن يقرعن بقوة دقات عنيفة على الصنج وينفخن في المزمار، ويمثلن إسطياد الوحوش وتمزيقها إربا إربا وابتلاع لحمها نيئا^(٥). ومثل هذه العبادة بطقوسها العنيفة وجزلها الوجداني الأشبه بالجنون وأسرارها الملعونة وطابعها الشرقي العام لم ترق للأثينيين فاستعاضوا عنها بعبادة إلههم ديونيسوس على نحو فيه الكثير من البساطة. ومن ثم يرى العلامة هييج أن هذه الطقوس العنيفة ذات الأصول الشرقية لا تهمنا كثيرا ونحن ندرس أصل الدراما^(٦). وإن كنا نحن بدورنا نتحفظ على ذلك الرأي ونبرز ظهور هذه الطقوس في مسرحية يوريبديدس "عابدات باكخوس"، مما يدل على أن هذه الطقوس - التي ربما ظهرت في

= G.P. Mikellis, "Ancient Greek Drama Today: limits and transgressions", ISAGDC (1999) pp. 272-276.

O. Taplin, Greek Tragedy in Action. Methuen & Co. LTD 1978.

وراجع أعمال المؤتمر التالي:

Dioniso LIX, 11 (1989) Atti del XII congresso internazionale di studi sul dramma Antico sul tema "Spazio teatrale e messa in scena: Monumenti e testi".

(٥) راجع يوريبديدس "عابدات باكخوس" أبيات ١٤٥-١٤٧.

Haigh. Tragic Drama, p. 10.

(٦)

مسرحيات أخرى كثيرة فقدت ولم تصل إلى أيدينا - قد لعبت دورا بارزا في ولادة الدراما.

٢- الديثورامبوس أو الجنين الدرامي:

تحدثنا في الباب السابق عن الديثورامبوس بوصفه أغنية جماعية تمثل آخر مراحل تطور الشعر الغنائي، وسنتناول الديثورامبوس الآن باعتباره نواة الشعر الدرامي. وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على أن الدراما قد ولدت ولادة طبيعية من الشعر الإغريقي نفسه بعد مروره في مراحل تطور قادت إلى هذا النوع المعقد من الشعر، أي الشعر الدرامي الذي في الواقع يحتضن كل فنون الشعر ويكثف كل مراحل تطوره.

ترتبط المهرجانات الأتيكية الشتوية بنشأة الكوميديا، التي لهذا السبب كانت تسمى أحيانا "تريجوديا" Trygodia أي "أغنية تفل أو حثالة العنب". وفي هذه الإحتفالات يسير موكب المعربدين (الكوموس Komos) وهم يحملون نسخة لعضو الذكر (الفاللوس) ويرددون أغنية لديونيسوس تسمى "الأغنية الفاللية" Phallikon. وبين الحين والحين كان قائد الموكب يسلي المشاهدين بإلقاء بعض النكات البذيئة التي يرتجلها إرتجالا، سواء في هيئة مونولوج طويل أو ديالوج أي حوار مع بعض المغنين من رفاقه في الموكب. ومن هذا الخليط الذي يمزج بين الأغاني والنكات والمونولوج والديالوج نشأت "الكوميديا". ومع أن الفن الكوميدي قد تطور عن هذا الأصل البدائي الفج، إلا أنه بالطبع قد تخلص من أغلب مظاهر البداوة والغلظة هذه، وإن ظل يحتفظ ببعض سماتها حتى النهاية، وكما يبدو من مسرحيات أريستوفانيس على سبيل المثال.

أما التراجيديا فقد ولدت في مهرجانات ديونيسوس الربيعية عندما كان الريفيون يلتقون في حشد كبير لإفتتاح براميل الخمر الجديدة، ويرحبون بخصوبة الطبيعة المتجددة في هذه الآونة التي تزدهر فيها الأرض بالأزهار والثمار. ويستدل

العلماء على نشأة التراجيديا من هذه المهرجانات بحقيقة أن العروض المسرحية التراجيدية كانت فيما بعد الملمح الرئيسى لأعياد ديونيسوس بالمدينة، وهى المهرجانات الربيعية الكبرى، بينما لم تدخل التراجيديا فى برنامج أعياد اللينايا الشتوية إلا فى وقت متأخر نسبيا. كما أنها كانت فى هذه الأعياد تحتل مركزا ثانويا بالنسبة للكوميديا. وهناك دليل آخر وهو أن الديثورامبوس الذى نشأت منه التراجيديا لم يكن له مكان قط فى عروض أعياد اللينايا إبان الفترة الكلاسيكية، فى حين أنه كان يمثل عنصرا جوهريا ورئيسيا فى أعياد ديونيسوس الربيعية بالمدينة. ففي هذه الأعياد اعتاد الناس أن يحتشدوا ليمتدحوا إله الخمر والخضرة ديونيسوس مانح الخيرات فى أغنية تسمى الديثورامبوس التى نشأت منها التراجيديا بشهادة أرسطو نفسه.

ويبدو أن الديثورامبوس - كأشياء أخرى كثيرة فى عبادة ديونيسوس - قد وفد أصلا من فريجيا بآسيا الصغرى، إذ كان يغنى بمصاحبة موسيقى مؤلفة على النمط الفريجى وتعزف على الفلوت (المزمار)، وهى آلة فريجية الأصل على الأرجح. ولقد وردت أول إشارة للديثورامبوس فى أشعار أرخيلوخوس (شذرة ٧٧)، بيد أنه ازدهر فى طيبة وكورنثة وجزيرة ناكسوس، مما يعنى أنها كانت مراكز مهمة فى العبادة الديونيسية. هذا وقد احتلت الأغاني الديثورامبية مكانة بارزة فى أعياد ديونيسوس الربيعية بآتيكا^(٧).

والديثورامبوس - كما رأينا فى الباب السابق - أغنية جماعية تؤدىها جوقة، وهى تقوم ببعض الحركات التعبيرية والرقصات التى تشرح وتؤكد معانى الكلمات. وكانت الرقصة الديثورامبية تسمى "تيرباسيا" Tyrbasia، أما الموضوع الرئيسى لكلمات الأغنية الديثورامبية فهو أسطورة ديونيسوس، أو بالتحديد

(٧) راجع: P. Ghiron- Bistagne, Recherches sur les Acteurs dans la Grèce Antique

Paris. Les Belles Lettres 1976.

H.W. Parke, Festivals of the Athenians. London 1977.

P. Arnott, Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B.C. Oxford 1962.

عرض بعض مراحل من حياة هذا الإله في أسلوب غنائى وبوسيلة التنكر أو المحاكاة بالكلمة والحركة. ذلك أن المغنين - الراقصين أفراد الجوقة كانوا يتكبرون على هيئة ساتيرون أو أية جماعة من أتباع ديونيسوس - كما سبق أن ألقينا - لكى يجعلوا الأحداث التى يسردونها أقرب إلى التصديق والحيوية. ولقد ظلت المسرحية الساتيرية تحتفظ بهذا العنصر التنكرى إلى النهاية، فهى تعد أكثر فروع الدراما الثلاثة - أى بالمقارنة مع التراجيديا والكوميديا - قربا من أصلها الديثورامبى. وبهذه الصورة من الهيئة والملبس كان أفراد الجوقة يرقصون فى دائرة حول مذبح ديونيسوس الذى ينبعث منه دخان القرابين. وإنطلقت أصواتهم تنغنى بمغامرات هذا الإله وتؤكد كل معنى بهذه الحركة أو تلك من اليدين أو القدمين أو سائر أعضاء الجسم بهدف إقناع المتفرجين بأن ما يرونه ليس مجرد حكاية أسطورية قديمة، بل هو أمر أقرب ما يكون إلى الحقيقة والواقع.

حقا كانت هناك طقوس مماثلة لطقوس ديونيسوس فى بلاد الإغريق - بل وخارجها - مثل تلك الرقصة التى كانت معروفة فى جزيرة ديلوس وتسمى كرانى krane وتحاكى قصة هروب ثيسوس من قصور التيه (اللابيرينثوس) فى كنوسوس بكريت، حيث كان الراقصون ينتظمون فى صف طويل ويتحركون إلى الأمام وإلى الخلف أو إلى الداخل والخارج ليصوروا بذلك متاهات اللابيرينثوس. وفى دلفى أيضاً كان الصراع بين أبوللون وبيثون يقدم فى صورة تمثيلية مماثلة. بيد أن أقرب الرقصات الإغريقية جميعا إلى الديثورامبوس هى تلك التى كانت تمارس فى كريت، وهى تتصل بمولد زيوس رب الأرباب. فالجوقة هناك كانت ترتدى ملابس جماعة الكوريتيس، وهم فى الأسطورة الذين كانوا قد أنقذوا زيوس طفلا رضيعا، وهم بهذه الملابس التنكرية يغنون ويرقصون ويمثلون مراحل القصة كلها. فكرونوس والد زيوس يتلع كل أطفاله، ربا زوجته تعانى آلام حمل الجنين - زيوس - ثم تلد، الكوريتيس يحاولون إخفاء صرخاتها وبكاء ولدها زيوس الرضيع بدقات قوية على الصنج. وبالفعل ينجحون فى إنقاذ الطفل تحت ستار هذه

الضوضاء الصاخبة^(٨).

بيد أن أسطورة ديونيسوس هي التي - أكثر من غيرها - حفلت بأحداث صالحة للتمثيل في إطار الديثورامبوس: ميلاده العجيب، تربيته فوق جبل نيسا، غزوه للهند، صراعه مع ملوك طراشيا وطيبة (وهذا هو موضوع "عابدات باكخوس" ليوريبيديس)، رحلته الخطرة إلى جزيرة ناكسوس، زواجه من الزوجة المهجورة أريادنى... إلخ. هذا مع أن بعض الدارسين يرون أن الديثورامبوس كان يقتصر على قصة ميلاد ديونيسوس، بدليل أن هذا الديثورامبوس كان يؤدي في أيام الربيع فقط حيث تولد الحياة والخضرة من جديد. وبلغ الأمر ببعض الدارسين إلى حد أنهم يفسرون كلمة "ديثورامبوس" على أنها تعنى "البابان" أو "المدخلان"، على أساس أن الأسطورة تجعل مولد ديونيسوس مزدوجا أى من رحم سيميلى وفخذ زيوس^(٩). وجدير بالتنويه أن الإشتقاق اللغوى لكلمة "ديثورامبوس" موضع خلاف حاد بين الفقهاء، ولم يتفق عليه العلماء. منهم من يقول إنه متصل بكلمة "النصر" thriambos وآخرون يرون أنه من أصل فريجى. المهم أن الديثورامبوس كان على الأرجح يتناول كل مراحل حياة ديونيسوس لا مولده فحسب.

ومن الطبيعي أن الديثورامبوس في بداية ظهوره كان مجرد أغنية فولكلورية تقليدية أكثر من كونه ضربا من ضروب الأدب الرسمى. ودليل ذلك أن القائمين بالغناء والرقص كانوا من الفلاحين، أى الأفراد العاديين الذين يفعلون ما يفعلون تطوعا وبصورة تلقائية في احتفالاتهم الدينية بالريف. وبتطوير الديثورامبوس وتهذيبه وتشذيبه على أيدي شعراء ماهرين ومغنين وراقصين محترفين دخل من باب الشعر الرسمى ذى القيمة الأدبية العالية، وهذا ما يحدث عادة لسائر فنون الأدب الشعبى. ويرجع الفضل فى تطوير الديثورامبوس

Strab., X, 3, 11.

(٨)

(٩) تقول الأسطورة أن زيوس رب الأرباب بإيعاز من هيرا الغيور ذهب إلى معشوقته البشرية سيميلى فى كامل هيئته وألوهيته فأصابته صاعقته سيميلى وأهلكتها. فأخذ من بطنها الجنين وزرعه فى فخذها حتى اكتمل نموه، وولد هكذا ديونيسوس ذو المولدين.

إلى الدورين بصفة عامة، ذلك أنهم - وكما رأينا في الباب السابق - كانوا قد بلغوا شأوا عظيما وتفوقا ملموساً في كافة أنواع الشعر الغنائي ولاسيما الجماعي، وهو شعر يجمع بين الغناء والرقص وفن السرد، وهذا ما نلاحظه في أشعار ألكمان وستسيخوروس وغيرهما.

وكان **أريون** يعد أشهر عازفي المزمار (الهارب) في زمانه، وهو أول من أعطى عناوين ثابتة ومحددة لأغانيه الديثورامبية، فهذا ما أخبرنا به هيرودوتوس (الكتاب الأول فقرة ٢٣). ومع أن أريون من مواليد ليسبوس، إلا أنه قضى معظم سنى حياته في قصر بيرياندروس طاغية كورنثة. وقيل إنه عاش إبان أواخر القرن السابع وأوائل السادس. ولا نجد ما يدعونا إلى تصديق الروايات القديمة المبالغ فيها والتي تعزو إلى أريون اختراع الديثورامبوس، ولكن من الأرجح أنه أدخل عليه تحسينات هائلة. فيقال إنه أول من ابتدع الشكل الدائري للرقصة الديثورامبية حتى إن الأساطير تسميه "ابن الدائري" *kykleos huios*، بيد أن الشكل الدائري قد يكون أمرا بديها وطبيعيا في رقصات تؤدي حول مذبح ديونيسوس^(١٠). ولكن يبدو أن أريون هو أول من أوجد النظام والنسق في مثل هذه الرقصات التلقائية. وربما كان هو أول من ثبت عدد الراقصين فجعلهم خمسين، وهو العدد الذي ظل دون تغيير لوقت طويل بعد ذلك. وربما يكون أريون هو الذي أدخل النظام الأنتيستروفي للشعر الديثورامبي، وهو نظام من المرجح أنه كان متبعاً في بقية أنواع الشعر الغنائي عند الدورين، وكان الهدف منه هو ترتيب حركات الراقصين المتتابعة والمتبادلة. ويقال أيضاً إن أريون أحدث تطورا جوهريا في موسيقى الديثورامبوس فجعله نظاما أكثر وقارا من ذي قبل. وإستبدل بالنغم الدوري الثقيل الموسيقى الفريجية المؤثرة وإستخدم المزمار (الهارب) جنبا إلى جنب مع الفلوت. ولو أننا لا نملك دليلا قاطعا على أنه صاحب الفضل في كل هذه التعديلات.

ولعل أهم ما يعزى إلى أريون من تعديلات على الأغنية الديثورامبية هو أنه

(١٠) قارن أعلاه ص ١٨٧ وما يليها.

أوجد بعض الفقرات التي تلقى بين الحين والآخر أثناء الغناء، أى أجزاء حوارية موزونة *emmetra legontas* كما يرد فى موسوعة سودا (أوسويداس) تحت إسمه "أريون". ولكن لا تشرح لنا الموسوعة المذكورة طبيعة هذه الأجزاء بدقة، وإن كان بوسعنا أن نتعرف عليها من مصادر أخرى. فأرسطو مثلاً يقول لنا بأن بذرة التراجيديا جاءت من "الأحاديث" ^(١١). التي يليها قائد أغنية الديثورامبوس "apo ton exarchonton ton dithyrambon" ^(١٢). وفى هذه الفترة كان قد أصبح فى حكم المعتاد أثناء عروض الديثورامبوس أن يصعد قائد الجوقة منصة ما *trapeza* ويتبادل الحوار من هناك مع بقية أفراد الجوقة. ولو أن البعض يرى أن هذا قد حدث بعد عصر أريون الذى تفصله عن تأسيس ثلاثون عاماً فقط. وعلى أية حال فليس من المستبعد أن تكون الأحاديث التي أدخلها أريون عبارة عن حوار بين قائد الجوقة وبقية أفرادها. وقد يكون موضوع هذه الأحاديث الحوارية هو مغامرات ديونيسوس. وقد يكون الهدف من وضعها فى صورة حوار هو شرح أو تعميق بعض المعانى الواردة فى الأغنية الديثورامبية. ويبدو أن هذه الأجزاء الحوارية قد نظمت فى الوزن الرباعى السرخى، وصاحبها رقصات صامتة من جانب الجوقة. وسواء أكانت هذه الأجزاء الحوارية من إبتداع أريون، أو أنه أخذها من شعراء سبقوه إليها، وإقتصر دوره على مجرد التهذيب والتشذيب. فإن الأمر الذى لا يتطرق إليه الشك أن هذه الأجزاء الحوارية - التي قد تبدو أنها عنصر ثانوى بالنسبة للأغنية الديثورامبية - هى أكبر خطوة نحو ولادة التراجيديا الإغريقية، فهى النواة الأولية فى الفكرة الدرامية برمتها.

وهناك سؤال مهم ينبغى أن يشغلنا الآن. ونعنى ما هو الطابع الغالب على الديثورامبوس كما عرفه أريون والدوريون؟ هل هو طابع مأساوى جاد أم

(١١) يترجم هاميلتون فايف كلمة *exarchonton* على أنها تعنى المقدمة التي يليها قائد الجوقة. راجع طبعة لويب Loeb لترجمة "فن الشعر" ص ١٦-١٧.

Arist., Poet., 1449a 14.

(١٢)

كوميدي هزلى ؟ هذا ما تختلف فيه الآراء بشدة. فبعض الدارسين يرون أن الطابع الحزين هو الأساس والأصل. ذلك أن التراجيديا برأيهم نبتت من الديثورامبوس الذى كان موضوعه الرئيسى هو التعبير عن "آلام ديونيسوس". أما بالنسبة للساتىروى ودورهم فى هذه الأغنية فإنهم كانوا يقومون بالرقص والغناء تعبيراً عن تعاطفهم مع سيدهم هذا أى الإله ديونيسوس، وعن إستعدادهم لخوض الحرب من أجله، أو على الأقل لمشاطرته آلامه. ويحمل الجانب الجزلى الوجدانى فى طقوس عبادة ديونيسوس هذا الطابع المأساوى المتمثل فى معاناة "عابدات باكخوس" المجذوبات كما يظهر من مسرحية يوريبيديس التى تحمل هذا العنوان. بيد أن وجود الساتىروى فى الأغنية الديثورامبية الدورية يجعل عملية المواءمة بينهم وبين الطابع الجاد أمراً عسيراً. وفى هذا المجال يمكن أن نسترشد برأى أرسطو، الذى يقول إن طابع الجدية فى التراجيديا كان أمراً مستحدثاً، أى نجم عن تطوير أدخل فى فترة لاحقة على الديثورامبوس الذى غلب عليه الطابع الساتىرى الهزلى والمقولة الكوميديّة والأوزان المفعمة بالحركة المرحّة والرقص الصامت^(١٣).

وهكذا فمن الصعب علينا الأخذ برأى من يقولون إن الديثورامبوس كان أغنية ذات طابع حزين. ومع ذلك فعلى ألا نذهب بعيداً ونبالغ فى تفسير أقوال أرسطو، لأن الأغنية الديثورامبية فى الواقع تعرضت لكثير من عمليات التطوير والتنويع. ونظرة واحدة على المسرحيات الساتيرية التى وصلتنا والتى تعد إستمراراً للطابع الساتىرى فى الديثورامبوس كقيلة بأن تظهر لنا أن الأغنية الديثورامبية لم تكن كوميديّة خالصة ولا هزلية صافية، بل حوت عناصر رفيعة المستوى من الشاعرية والقدرة على التخيل الرومانسى. ومن الممكن أن نصف الأغنية الديثورامبية بشئ قريب من هذا، فهى قد جمعت بين النكات الفجة والسخرية الماجنة جنباً إلى جنب مع العواطف الجادة، وواءمت بين كلماتها

ورقصاتها بطابعيها هذين المتناقضين من جهة، وبين هذا الجزء أو ذاك من أسطورة ديونيسوس التي يقدمونها من جهة أخرى. من هنا كان سهلاً عليهم أن يركزوا على العنصر الجاد لتطويع التراجيديا، والإبقاء على الطابع المزدوج - الجاد والهزلي معا - فى المسرحية الساتيرية^(١٤).

.. فى هذه الفترة تقريبا بدأ الناس يستخدمون كلمة تراجيديا *tragoidia* لوصف الأغاني الديثورامبية التى نظمها أريون وخلفاؤه. وقالوا إن أريون هو مخترع "الأسلوب التراجيدى" *tragikos tropos*. وسميت أغانيه بالتراجيديا واعتبر هو وإيجينيس من سيكيون وأيسخولوس وفرونيخوس وغيرهم شعراء تراجيديين *tragoidoi poietai*. وتعنى كلمة تراجيديا *tragoidia* حرفيا "أغنية الماعز". فلماذا تستخدم هذه الكلمة لوصف الأغنية الديثورامبية ؟ لم يتفق العلماء فى الإجابة على هذا السؤال. وقد يكون السبب هو أن الديثورامبوس كان يؤدى أثناء عملية تقديم الماعز أضحية لديونيسوس، أو لأن الماعز كان الجائزة المرصودة للشاعر الفائز فى المسابقة الديثورامبية. ولو أن الفائز الأول فى هذه المسابقات - إبان القرن السادس - كان يمنح ثورا والثانى إبريقا من الخمر والثالث ماعزا. بيد أنه فى المسابقات الأثينية التراجيدية كانت الجائزة الأولى فعلا هى الماعز. على أية حال فإن رأى المرجح الآن هو أن الساتىروى - أى أفراد جوقة الديثورامبوس - كانوا يسمون "المعيز" *tragoi* بسبب مظهرهم لأنهم تنكروا فى جلود الماعز، وبسبب الحرية والتسيب اللذين إتسمت بهما تصرفاتهم وكلماتهم وهم يغنون ويرقصون. ومن مزايا هذا التفسير أنه يوفق بين اشتقاق كلمة "تراجيديا" أى "أغنية المعيز" وبين اشتقاق كلمة "كوميديا" *komoidia* بمعنى "أغنية جماعة المعريدين" *komos* أو "الأغنية الماجنة".

(١٤) راجع: L.E. Rossi, "Il drama satiresco antico" D. Arch. 6 (1972) pp. 248-302.

D.F. Sutton, The Greek Satyr Play. Meisenheim am Glan 1980.

Idem, "Satyr plays and children in the audience" Prudentia 13 (1981), pp. 71-74.

وعلى أية حال فلقد حافظت الأغنية الديثورامبية على تطورها فى إتجاهين وإلى النهاية. الإتجاه الأول وهو الأقدم يتمثل فى إستمرارها بوصفها أغنية جماعية تنتمى للشعر الغنائى. والإتجاه الثانى وهو الأحدث يتمثل فى أنها شقت طريقها إلى الدراما التمثيلية. ومن ثم فلقد أصبح لكل كلمة من الكلمتين "ديثورامبوس" و "تراجيديا" معناها الخاص والمحدد. الأولى تعنى الأغنية الجماعية الأصلية، والثانية تعنى المسرحية التى تطورت عنها وإستقلت بذاتها.

ولقد تطور الديثورامبوس منفصلاً عن التراجيديا فيما بعد بالتخلص من الأجزاء الحوارية التى أدخلها أريون. وبدأ يوسع دائرة إهتمامه وأفق موضوعاته لتشمل أساطير أخرى غير أسطورة ديونيسوس، وتغيرت الجوقة الساتيرية إلى جماعة أخرى عادية.

وأقيمت المسابقات الديثورامبية فى أنحاء كثيرة من بلاد الإغريق وفى أثينا ابتداء من عام ٥٠٨ (أى فى حياة أيسخولوس المبكرة). وبلغ الديثورامبوس ذروته على أيدي بنداروس وسيمونيديس - وهذا ما رأيناه فى الباب السابق - ثم تدهور بعد ذلك. ووصل سوء الحال والتدهور بالديثورامبوس وشعره أن ظهر مثل إغريقى يقول "غبى مثل الديثورامبوس" kai dithyrambon noun echeis elattona^(١٥).

أما التيار الذى قاده أريون فظل يتطور حتى نشأت عنه المسرحية الساتيرية على أيدي الأثينيين. وهكذا قيل إن بنداروس نظم "سبعة عشر مسرحية تراجيدية" كما نسبت إلى سيمونيديس بعض التراجيديات أيضاً. وبالطبع فهى ليست تراجيديات من النوع الذى كتبه كل من فرونيخوس وأيسخولوس، كما أنها ليست أغانى ديثورامبية على أحدث ما وصلت إليه من تطور. لأن قصائد بنداروس الديثورامبية تذكر صراحة وتميز بوضوح عن "دراماته التراجيدية" dramata tragika. وليس بوسعنا سوى أن نرجح أنها كانت أغانى جماعية

تراجيدية من الطراز القديم، ويسمىها بعض الدارسين "تراجيديات غنائية". ولقد اختفت على أية حال منذ منتصف القرن الخامس.

تبنى الأثينيون التحسينات التي أدخلها الدوريون على الديثورامبوس، ومن هذا الإندماج نبعث الدراما التراجيدية. وعندما يزعم الدوريون - كما يرد عند أرسطو^(١٦) - أن التراجيديا من إختراعهم فهو زعم لم يأت من فراغ. وإن كان بعض العلماء ينفون أن يكون الديثورامبوس الأتيكي قد تأثر بالتحسينات الدورية. وفي الواقع لا يمكن إنكار التأثير الدوري على التراجيديا بنفس الدرجة التي لا يمكن بها أيضاً إنكار أن إختراع التراجيديا الحقيقية، أي تحويل أغنية الجوقة الديثورامبية إلى مسرحية تمثيلية، هو إختراع أثيني محض ندين به لثيسبيس. وفي النهاية فهناك نظرية تقول بأن التراجيديا نشأت عن طقوس عبادة الأبطال^(١٧)، كما أن هناك نظريات أخرى في نشأة الدراما^(١٨).

٣- ثيسبيس وفرونيخوس وبدايات فن التراجيديا :

ولد ثيسبيس في قرية إيكاريا بمنطقة ماراثون عند سفوح جبل بنتليكوس، وهي القرية التي إكتشفت المدرسة الأمريكية للآثار بأثينا موقعها في نهاية القرن التاسع عشر. إنها منطقة خضراء تطل عليها الجبال ومنها ترى جزيرة يوبويا على البعد. وكانت هذه

Arist., Poet., 1448 a5.

(١٦)

W. Ridgeway, The Origin of Tragedy with a special reference to the Greek Tragedians (Cambridge University Press 1910), passim; Idem, The Dramas and dramatic dances of Non-European Races, in special reference to Greek Tragedy (Cambridge University Press 1915). passim.

(١٧)

عن نظرية فارنل وعن مزيد من التفاصيل والآراء حول نشأة التراجيديا أنظر:

(١٨)

Farnell, Cults of Greek States, vol. V, pp. 230 ff., cf. Idem, J H S XXIX (1909) p. XLVII; Lesky. History of Greek Literature, pp. 223-233.

وعن الديثورامبوس بوصفه أصلاً للدراما راجع:

G.F. Else, The Origin and early form of Greek Tragedy. (Cambridge. Mass. 1955). passim esp. pp. 9-77.

W. Burkert, "Greek Tragedy and Sacrificial ritual", GRBS 7 (1966), pp. 87-121.

F.R. Adrados, Festival, Comedy and Tragedy: the Greek origins of Theatre. Leiden 1975.

المنطقة مركزاً كبيراً من مراكز عبادة ديونيسوس. أما إسم القرية نفسها إيكاريا فهو مشتق من إيكاروس البطل الأسطوري الذى حظى بشرف أنه كان أول من إستقبل فى أتيكا الإله الجديد ديونيسوس. أدخل إيكاروس زراعة الكروم وصناعة النبيذ فى منطقته، فقتله أهلها من الرعاة فى نوبة من نوبات السكر العنيف، وعندئذ إنتحرت إبنته إريجونى شنقا وحزنا على أبيها. وأدت هذه الحادثة المؤسفة إلى قيام شعائر وطقوس سنوية للتطهير، إعتادت فيها العذارى أن يعلقن أنفسهن فوق الأشجار تخليداً لموت إريجونى أو تكفيرا عنه. وهناك أساطير أخرى وطقوس أخرى فى قرية إيكاريا والقرى المجاورة. المهم أن المنطقة كانت تحتل مكانة خاصة فى أسطورة ديونيسوس، وكانت مهرجاناته بها ذات طابع خاص أيضاً. إذ تميزت بفخامتها وشهرتها حتى أن سوساريون Susarion الشاعر الكوميدي هاجر من موطنه ميجارا ليقیم فى إيكاريا. ويقال إنه هناك وضع أسس فن الكوميديا.

هناك ولد ثيسبيس فى بداية القرن السادس، وهناك أمضى سنوات صباه وشبابه، وهناك شرع فى تطوير الديثورامبوس. وكان أهم تعديل أدخله هو إيجاد "الممثل" لأول مرة فى مقابل "المغنى" و "الراقص" choreutes. وكلمة ممثل hypokrites باللغة اليونانية تعنى حرفياً "المجيب"، لأن عمل الممثل الأصلى كان آنذاك يتمثل فى أن يدخل فى حوار مع أفراد الجوقة بأن يجيب على أسئلتهم. ومن الواضح أن هذا التعديل بهدف أساساً إلى زيادة الأجزاء الحوارية التى كان قد أدخلها أريون - أو غيره - من قبل. فبعد أن كانت من عمل أفراد الجوقة أو قائدهم صارت الآن من عمل شخص مستقل تم تدريبه خصيصاً لهذا الغرض. وقد يبدو هذا التعديل بسيطاً ولكنه فى الواقع يعد الخطوة الكبرى التى وضعت الأغنية الديثورامية على طريق الدراما. فهى الخطوة التى حولت هذه الأغنية إلى تمثيلية حقيقية. كان الممثل يدخل ليأخذ دور هذه الشخصية أو تلك عن طريق الحديث الفردي (المونولوج) أو الحوار (الديالوج) فيسرد أحداث القصة. حقا إن هذه العناصر كانت موجودة من قبل فى الأغنية الديثورامبية، ولكن ثيسبيس أبرزها وجعلها المحور الرئيسى. وقد يكون تنكر أفراد الجوقة فى هيئة الساتىروى ضرباً من

التمثيل والتجسيد، بيد أنهم لم يكونوا سوى شهود أو متفرجين على قصة وأحداث لم يؤدوا فيها دوراً. فجاء الممثل وغير هذا المفهوم، لأنه هو الذى يقوم بالحدث الرئيسى فى القصة المعروضة. ومن ثم فإنه فى حين كان الحوار بين أفراد الجوقة وقائدها من قبل يدور حول أحداث وقعت لآخرين، فإن الأمر يختلف الآن كثيراً لأنه لأول مرة تدخل الشخصية الرئيسية، أى بطل الأحداث ليروى ويمثل ما حدث له هو. فعلى يد ثيسبيس إذن ولأول مرة جاءت الشخصيات نفسها لتقف أمام الجمهور وتمثل وقائع الحدث التى تريد أن تطلع الناس عليها. وهذا هو أساس الفكرة الدرامية برمتها، وكما يرد عند أرسطو فى تعريفه للتراجيديا. وهو فى نفس الوقت يمثل الخيط الرفيع الذى يفصل بين الشعر القصصى أو الملحمى والشعر التمثيلى. وكان الممثل الوحيد الذى إستخدمه ثيسبيس يؤدى كافة الأدوار على التوالى، سواء كانوا آلهة أم ملوكاً أم رسلاً أخ. وهو يتخذ هيتهم بالتنكر ويتقمص شخصيتهم بالحركة والكلمة ويعبر عن مشاعرهم. فلا غرو إذن أن يعتبر ثيسبيس لدى القدامى والمحدثين خالق فن الدراما.

ولم يصلنا مما كتب وعرض ثيسبيس شئ يذكر، ولكننا نستطيع أن نستقى بعض المعلومات المتفرقة من هنا وهناك، أى من بعض الذين تحدثوا عنه من القدامى واللاحقين. فقليل إنه هو نفسه الذى كان يقوم بدور "الممثل" فى مسرحياته، إذ ظهر ليلعب أدوار الشخصيات العديدة التى قدمها على التوالى. وإستطاع أن يفعل ذلك بفضل لجوئه إلى تغيير ملبسه، كما كان يغطى وجهه إما بالرصااص الأبيض أو بنبات الرجل. ولكنه لم يلبث أن إختزع القناع الثانى. ومما يذكر أن أقنعة ثيسبيس كانت تصور وجوه الرجال، أما الأقنعة النسائية فلم تعرف إلا فى وقت لاحق. ومن هنا يمكن أن نستنبط حقيقة أن مسرح ثيسبيس لم يتضمن أدواراً نسائية. والجدير بالملاحظة أن الأقنعة - وهى تقنية تتواءم مع العرض فى الهواء الطلق - ظلت تستخدم بلا إنقطاع حتى نهاية المسرح الإغريقى.

وإستلزم إدخال الممثل فى مسرح ثيسبيس إحداث تغيير فى المنصة التى كان يقف

عليها من قبل قائد الجوقة الديثورامبية ليتحدث إلى بقية أفرادها. إذ كان لابد من أن تتواءم هذه المنصة مع وجود ممثل يلعب عدة أدوار. فأقيم في خلفية المنصة مكان صغير مغطى يمكن أن يتوارى خلفه الممثل لكي يغير ملابسه وقناعه. وسمى هذا المكان المستحدث "السقيفة" skene. فيبدو أن ثيسبيس استخدم مكانا مسقوفا بين الحين والآخر ليغير ملابسه وقناعه. وهذه المنصة وسقيفتها هي أساس أو نواة "خشبة المسرح" الحديث بما في ذلك ما نسميه الخلفية أو "المشهد" scene. حتى أن هذه الكلمة الإنجليزية - ومثيلاتها الأوروبية - اشتقت من الكلمة الإغريقية skene (باللاتينية scaena) أى من إسم السقيفة التي أدخلها ثيسبيس. ولكن الأخير استخدم هذه السقيفة - الخلفية لا لكي يصور مشهدا معينا، وإنما لجرد إعطاء الفرصة لنفسه لكي يغير الملابس والقناع. أما رسم هذه الخلفية لتصوير مكان ما يجرى فيه الحدث الدرامي فهذا إختراع آخر سيتوصل إليه اللاحقون.

وتستحق شهادة هوراتيوس بعض العناية منا، إذ يقول إن ثيسبيس تعود أن يتجول بعروضه المسرحية في عربات plostra, plaustra وإن الممثلين كانوا يغطون وجوههم بحتالة أو تفل العنب faex، ولو أنه يعبر عن إعتقاده بأن هذه العادة الأخيرة نجمت عن خلط بين ممثلى التراجيديا وممثلى الكوميديا الذين بالفعل كانوا يستعملون تفل العنب trugi، حتى إن الكوميديا كانت تسمى - كما سبق أن ألقينا - "أغنية حثالة العنب" trugodia^(١٩). أما مسألة عرض مسرحيات ثيسبيس فوق عربات متجولة فمن العسير تفسيرها، لأنها لا تتفق مع كل ما نعرفه عن أصل التراجيديا. وقد تكون ملاحظة هوراتيوس نجمت هي نفسها عن خلط آخر، إذ كانت العادة في مهرجانات الأنثيستيريا واللينايا أن يمتطى المحتفلون عربات hamaxa عبر الطرق ويخاطبون المتفرجين على الجانبين بنكات بذئثة، على نحو ما يحدث في الإحتفالات الكرنفالية الأوروبية إلى يومنا هذا.

وكانت تراجيديا ثيسبيس بسيطة الطابع، إذ يأتى الممثل فى بدايتها إلى

المنصة ويلقى حديثاً يحتوى على شرح تمهيدى للحبكة، ويسمى هذا الحديث "برولوجوس" *prologos*. ثم تتلو ذلك الحديث الفردى (مونولوج) بعض أغاني الجوقة التى تؤديها أمام المنصة مصحوبة بالرقصات اللائقة. وفيما بين الأغنية والأخرى يظهر الممثل من جديد، بعد أن يكون قد غير ملابسه وقناعه بما يتلاءم مع الشخصية التى يؤدى دورها. وكانت أحاديث الممثل إما سرديّة فردية طويلة *rhesis* حيث يروى ما وقع من أحداث فى مكان ما أو فى زمن ماضى، أو يدخل فى حوار (ديالوج) مع قائد الجوقة. وكان سبب ذلك هو عدم وجود ممثل آخر. بيد أن هذه السمات العامة للمسرحية الثيسية ظلت موجودة على نحو أو آخر فى المسرح الإغريقى وحتى النهاية، بعد أن وصلوا إلى حد استعمال ممثل ثالث (وربما رابع). فلا تخلو أية مسرحية إغريقية تقريباً من أحاديث فردية طويلة سرديّة - وهو ما قد يكون على الأرجح من موروث الشعر الملحمى الإنشادى - ومن أجزاء حوارية بين الممثل وقائد الجوقة.

وليس من السهل علينا أن نعرف الوزن الذى نظمت به مسرحيات ثيسيس، وما من سبيل أمامنا سوى التخمين. فقبل ثيسيس كان الوزن المستخدم فى الحوار بالأغاني الديثورامبية هو الرباعى التروخى. وبعد ثلاثين أو أربعين سنة من موت ثيسيس نجد الوزن الإيامبى الثلاثى هو المستخدم بصفة منتظمة فى الحوار بالمسرحيات التراجيدية. ومن المرجح أن ثيسيس كان يستخدم هذين الوزنين دون تفرقة. فليس من المتصور أن يكون قد هجر الوزن التروخى القديم كلية، لأن هذا الوزن ظل يستخدم حتى بعد عصره. ومن ناحية أخرى فإن الوزن الإيامبى الذى ساد التراجيديا - لاسيما فى الأجزاء الحوارية - بعد ثيسيس مباشرة من الصعب أن يكون قد حقق هذه الغلبة والسيادة فى مثل هذه المدة القصيرة. ومن المفيد هنا أن نتذكر أن سولون المشرع الأثينى - معاصر ثيسيس - كان قد استخدم هذا الوزن فى أشعاره السياسية. وهذا يعنى أنه كان وزناً شائعاً

فى أيام ثيسبيس الذى كان بالقطع يستخدمه هو أيضاً^(٢٠).

ولا يفوتنا أن نربط إكتشاف الدراما على يد ثيسبيس بالموروث الملحمى، وبعبارة أخرى نريد القول إن الدراما تعد تطوراً فى التقنية الملحمية الإنشادية نفسها^(٢١). إذ يقال إن المنشدين الملحميين كانوا قد تعودوا التجمع لقيموا حفلاً إنشادياً ومناقشات حول أشعار هوميروس. فكان كل منشد يأخذ دوراً واحداً يؤديه، وبذا يشتركون جميعاً فى أداء الحفل. ويقال إن هذه الطريقة المبتكرة فى الإنشاد الملحمى هى التى أوحى إلى ثيسبيس بفكرة الحوار الدرامى. بل إن تأثير الملحمة أوسع من ذلك بكثير، لأنه يدخل فى جوهر التراجيديا نفسها. فهى لا تخلو مثلاً من عنصر السرد كما رأينا. وهذا العنصر هو السمة المميزة للملحمة بوصفها فناً شعرياً. وقد لاحظنا أن دور الممثل فى المسرحية الثيسبية إما أن يحكى على مسامع الجوقة شيئاً أو يتبادل معها الحوار. والجزء الحوارى هو تطوير مباشر للفقرات الحوارية فى الأغاني الديثورامبية، وكانت خاصيتها المميزة هى السرعة والإيجاز والتبادل الخاطف للسؤال والجواب. أما أسلوب هذه الأجزاء الحوارية فإنه يحمل ملامح الحديث المتبادل بين أفراد الجوقة الساتيرية، ولا يحمل إلا شبهة ضئيلة بالحوار الموجود فى ملاحم هوميروس. وقد تبدو الأحاديث السردية فى المسرحية الثيسبية متشابهة مع ملاحم هوميروس بيد أن شيوع الوزن الإيامبى والتروخى فى صياغتها يوحى بأن أشعار أرخيلوخوس ولا حقيقه من الغنائيين هى النماذج المباشرة للأحاديث السردية الطويلة فى مسرح ثيسبيس.

وبريادة ثيسبيس بدأت التراجيديا تخرج عن طوق الأسطورة الديونيسية إلى الآفاق الواسعة للأساطير الأخرى الإغريقية العديدة والمتنوعة. وهذا يعنى أن الجوقة رويدا رويدا

Raven, op, cit., passim.

(٢٠) راجع:

(٢١) ولذلك نميل إلى القول بأن "المسرح الملحمى" الذى يرتبط بإسم المؤلف والمخرج الألمانى المشهور برتولد بريخت ذو أصول كلاسيكية قديمة. راجع أحمد عثمان، قناع البريختية والشيوعية دراسة فى المسرح الملحمى، التنوير الذهنى البريختى والتطهير الأرسطى. أيجيبتوس القاهرة ١٩٩٢.

بدأت تتخلى عن الطابع الساتيري، ولو أن بلوتارخوس يكاد يوحي لنا بأن هذا التطوير كان من عمل فرونيخوس وأيسخولوس^(٢٢). وجدير بالذكر أن المثل الإغريقي "لا شئ عن ديونيسوس" *"ouden pros ton Dionyson"*^(٢٣). الوارد في موسوعة سودا (سويداس) يعود إلى تخلى شعراء التراجيديا عن أسطورة ديونيسوس التي هي منبع التراجيديا كما نعرف. إذ يقال إن الناس قد صاحوا بهذه العبارة في دهش أو مستنكرين أن تعرض عليهم مسرحيات بعيدة عن أسطورة ديونيسوس. على أية حال فهناك من الدارسين من يرى أن مسرحيات ثيسبيس كانت لا تزال تدور في فلك الأسطورة الديونيسية، وأن جوقته احتفظت بالهيئة الساتيرية. ونعتقد بأن فكرتنا عن مسرح ثيسبيس ستصبح أكثر وضوحا بعد أن نصل إلى تحليل مسرحية "المستجيرات" لأيسخولوس علم، إعتبار أنها أقدم ما وصلنا من المسرح الإغريقي التراجيدى وبالتالي فهي الأقرب إلى مسرحيات ثيسبيس.

وحظيت جهود ثيسبيس برعاية الطاغية بيسيستراتوس الذى بدأ حياته السياسية متبنيا المبادئ الديموقراطية. ولقد عرضت أول تراجيديات ثيسبيس عام ٥٦٠ تقريبا فى أثينا. وكانت عروضه على الأرجح تقوم على جهود هواة لا تساعدهم الدولة ولا تعترف بهم. ويقال إن سولون شاهد بعض هذه العروض فاعترض على هذا الشكل الجديد للفن الشعري، لأنه - برأيه - يزيّف حقيقة الآلهة والأبطال. بل قيل إنه بعد أحد هذه العروض ذهب ليقابل ثيسبيس ويسأله كيف لا ينتابه الخجل من ممارساته تلك التى يخدع بها الناس. وأجاب ثيسبيس أنه لا يرى ضررا فى هذا، إذا كان الهدف هو مجرد المتعة والتسلية. فصدق سولون الأرض بقدمه فى عنف وقال إنه قد فات آوان خداع الناس بمثل هذه الأشياء. وبعد ذلك بفترة وجيزة بدأ بيسيستراتوس محاولاته لإطلاق الحريات فى أثينا. وحكى أنه جرح نفسه ليقنع شعبه بأن حياته فى خطر، وبالفعل وضعوا له حرسا

Plut., conv. sept. sap., I, 1, 5; cf. Idem, de Glor. Ath. C7.

(٢٢)

J. Pòrtulas, "ouden pros ton Dionyson" Quaderns Catalans de Cultura (٢٣)

Classica 5 (1989), pp. 11-22.

شخصيا استطاع به أن يقيم حكمه الفردي الطغياني. وفي نفس الوقت كان سولون قد إزداد إصرارا على رأيه بالنسبة للفن المسرحي الجديد، لأنه اعتبر خدعة بيسيستراتوس نتيجة منطقية لشيوع الفن الذي يروج له ثيسيبس^(٢٤).

وفي عام ٥٣٥ تقريبا تأسست المسابقات التراجيدية بأثينا لأول مرة وإشترك فيها ثيسيبس. وكان بيسيستراتوس قد عاد من منفاه (الثاني) وبدأ حكمه الطغياني الكامل الذي لم ينته إلا بموته عام ٥٢٧. ومع أن حكمه كان يمثل خروجاً على الدستور إلا أنه أفساد أثينا كثيراً ولاسيما إبان الفترة الأخيرة من حياته، التي إتسمت بالازدهار وإقتربت من أن تكون عصراً ذهبياً برأى أرسطو^(٢٥). ففي هذه الفترة أقيمت المباني العامة الفخمة مثل معبد أبوللون وزيوس، وتأسست المهرجانات الضخمة مثل الباناثينايا العظمى. وكان بيسيستراتوس أيضاً راعية للآداب والفنون، فأشرف على إعادة إحياء حفلات الإنشاد الملحمي الهومري، وجمع نصوص "الإلياذة" و "الأوديسيا" المبعثرة في قلوب وأذهان المنشدين المنتشرين في أنحاء بلاد الإغريق. ومن ثم فمن المرجح أن الفضل يعود إلى بيسيستراتوس في إبتكار المسابقات التراجيدية بمهرجانات ديونيسوس بالمدينة أي في الإحتفالات الربيعية. بل من المحتمل أن يكون هو الذي أنشأ هذه المهرجانات التي لم تكن معروفة من قبل فأقامها خصيصاً للمسابقات التراجيدية^(٢٦). ومن ثم فإن عام ٥٣٥ بعد عام حاسماً لا في حياة ثيسيبس وحده بل في تاريخ الفن الدرامي الذي حظى لأول مرة بالاعتراف الرسمي من الدولة ممثلة في أعلى سلطة بها. وصار تقليداً سنوياً أن تقام لهذا الفن مسابقات تمنح في نهايتها الجوائز. ومن المرجح أن ثيسيبس لم يعمر طويلاً بعد هذا التاريخ، إذ مات في الغالب حول عام ٥٢٧ الذي مات فيه أيضاً بيسيستراتوس.

وتمضي ثلاثون عاماً فيما بين موت ثيسيبس وظهور أيسخولوس المؤلف التراجيدي، فماذا حدث في هذه الفترة؟ لا شك أن عدداً كبيراً من شعراء التراجيديا كان يشترك في

Idem, Solon, C 29; cf. Diog. Laert., I 59.

(٢٤)

Arist. Ath. Pol., C 16.

(٢٥)

(٢٦) راجع أعلاه ص ٢٢٨، حاشية رقم ٤.

المسابقات السنوية. بيد أننا لا نعلم عن هؤلاء الشعراء شيئا يذكر، بل لا نسمع إلا عن ثلاثة منهم هم خويريلوس Choirilos وبراتيناس Pratinas وفرونيخوس Phrynichos. ويبدو أنهم إكتفوا بالسير على منوال ثيسبيس فظلت مسرحياتهم بدائية أو نصف غنائية حتى تسلمها أيسخولوس، وظهر عنده ذلك الإتجاه البدائى فى "المستجيرات". تم شرع يطور فى هذا الفن بعد ذلك وكما يظهر فى بقية مسرحياته. ويصف أرسطو نفسه هؤلاء الشعراء بالميل إلى الغنائية ^(٢٧)mallon melopoioi.

ويزداد إعجابنا بفرونيخوس إذا لاحظنا أنه عاجل موضوعات أسطورية بعيدة عن أسطورة ديونيسوس. بل إنه أول من أدخل الموضوعات التاريخية المعاصرة على فن الدراما. فلقد كتب عن الثورة الأيونية التى لم يلعب الأثينيون فيها دورا مشرفا عندما قمعها الفرس عام ٤٩٤ وأسرروا مدينة ميليتوس بعد تدميرها. لقد جعلت مسرحيته "فتح ميليتوس" الدموع تنهمر من عيون المتفرجين الأثينيين، حتى إنهم حكموا عليه بغرامة قدرها ألف دراهمة لأنه ذكرهم بمآسى أناس ينتمون إلى سلالتهم، ومنعوا إعادة عرض هذه المسرحية ^(٢٨). بيد أن هذا لم يمنع فرونيخوس من إعادة اغتالة فكتب "الفينيقيات" عن موضوع الحرب الفارسية. ولكنه هذه المرة خلد إنتصار الإغريق لا هزيمتهم فلاقت نجاحا أكبر من سابقتها. وتتسم هذه المسرحيات التاريخية التى كتبها فرونيخوس بطول فى الأجزاء الغنائية التى تؤديها الجوقة وقصر فى الأجزاء الحوارية. ومن ثم فهى بصفة عامة مسرحية تهدف إلى التغنى بالأحداث لا تصويرها تصويرا دراميا. وأكثر من ذلك فإن فرونيخوس كان يركز إنتباهه على رقصات الجوقة، حتى إنه كان يتباهى فى أشعاره بالتصميمات الجديدة التى يبدعها ويدخلها على فن الرقص. ويبدو أن رقصاته بالفعل كانت عديدة ومتنوعة تعدد وتنوع البحر المتلاطم على حد قوله ^(٢٩).

كان فرونيخوس أول من إستخدم القناع النسائى، وأضفى على الفن التراجيدى وقار

Arist., Pr. XIX, 31.

(٢٧)

Hdt, VI, 21.

(٢٨)

Plut., Quaest. Conv. VIII, 9, 3.

(٢٩)

المعاناة المأساوية وجمال الشعر الرائع. مارس تأثيراً ضخماً على شعراء التراجيديا اللاحقين وعلى رأسهم أيسخولوس الذى بنى مسرحية "الفرس" على منوال "الفينيقيات" لفرونيخوس. وفى مسرحية "الضفادع" الأريستوفانية (أبيات ١٢٩٨-١٣٠٠) يقول أيسخولوس إن رائده العظيم فى الشعر الغنائى الجماعى هو فرونيخوس. وأعجب به أيضاً وقلده سوفوكليس. وبينما يسخر أريستوفانيس فى "الطيور" (أبيات ٧٤٨-٧٥١) من بعض مبالغات فرونيخوس فى اللغة يثنى على أغاني الجوقة عنده ويشبها بالعندليب أو بالنعلة التى تمتص رحيق النغمات السماوية. وظلت شعبية فرونيخوس مزدهرة ردحا طويلاً من الزمن وحتى الحرب البلوبونيسية، حيث كان الناس لا يزالون يرددون أغنية العذارى فى مسرحية "الفينيقيات". ومما لا شك فيه أن فقدان مسرحيات فرونيخوس يمثل خسارة كبيرة، ليس فقط لأنها تمثل مرحلة مهمة فى تطور الدراما الإغريقية، بل من أجل قيمتها الأدبية الرائعة فى حد ذاتها.

وهكذا ألقينا نظرة سريعة على بدايات المسرح الإغريقى^(٣٠) ولاسيما التراجيديا. وينبغى أن نضع فى الاعتبار دائماً ونحن ندرس تاريخ أى فن أدبى أن الخطوات الأولى مهما كانت صغيرة هى التى ندين لها بالفضل فيما يتلوها من إنجازات. ومع ذلك فلم تكن الخطوات التى قطعها الدراما الإغريقية من آريون إلى فرونيخوس صغيرة ولا هينة. ولعل خير ما يبرهن على ذلك هو نضوج هذا الفن تماماً لدى الثالث التراجيدى الخالد أيسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس. ففي مسرحياتهم أينت الزهور التى كان من سبقوهم قد بذروا بذورها وسهروا على رعايتها حتى نبرعت.

(٣٠) عن مزيد من التفاصيل راجع:

Picard-Cambridge, Dithyramb, Tragedy and Comedy, Oxford Clarendon Press 1927, 2nd ed. revised by T.B.L. Webster, 1962; Rose, Handbook of Greek Literature, pp. 127 ff.

H.C. Baldry, The Greek Tragic Theatre. London 1971.

P. Walcot, Greek drama in its theatrical and social context. Cardiff 1976.

D.J. Mastronarde, Contact and discontinuity: some conventions of speech and action on the Greek Tragic Stage. Berkeley & Los Angeles 1979.

D. Bain, Orders, masters and servants in Greek Tragedy. Manchester 1981.

الفصل الثاني

التراجيديا: رؤية مأساوية للقضايا الإنسانية

١- أيسخولوس محارب ماراتون وأبو التراجيديا:

ولد أيسخولوس فيما بين مارس وسبتمبر من عام ٥٢٥ لأب يحمل إسم يوفوربون، ومات عام ٤٥٦ في سن السبعين. ينتمي إلى أسرة من اليوباتريداي Eupatridai أى الأسر الأتيكية العريقة والنبيلة. وإذا كان سولون قد قضى على السلطة السياسية لهذه الأسر، فإنها لازالت تحتفظ ببعض النفوذ الكهنوتي وغير الكهنوتي، بالإضافة إلى أنها تتمتع بالمهابة والوقار الأرستقراطيين. أما مسقط رأس أيسخولوس فهو ضاحية إليوسيس مركز عبادة ديمتر الشهير حيث تمارس عبادات الأسرار. هناك قضى أيسخولوس معظم سنى صباه وشبابه. ومما لا شك فيه أن رؤيته للطقوس فى هذا المعبد - ولاسيما موكب المشاعل والسير على الطريق المقدس وإدخال المتعبدين الجدد إلى الأسرار - قد إنطبعت فى ذهن أيسخولوس منذ نعومة أظافره، فظل طول حياته رجلاً متديناً. ولقد أشار أريستوفانيس إلى ذلك فى "الضفادع" بيت (٨٨٦-٨٨٧) حيث جعل أيسخولوس وهو يتأهب للدخول فى حوار تنافسى ساخن مع غريمه يوريبيديس يقسم بديمتر الربة التى غدت روحه أيام الشباب. وبالفعل سعى أيسخولوس طول حياته إلى إثبات أنه "جدير بأسرارها".

ومن حسن حظ أيسخولوس أنه مؤلف درامى وجد الجمهور الواعى الذى تجاوب معه. فلقد عاش أيسخولوس فى عصر الأفكار العظيمة والأفعال الجيدة. فى شبابه شاهد توسع أثينا وحماس أهلها لذلك التوسع ولطرد بيسيستراتوس وأسرته وتأسيس الديمقراطية بزعامة كليستينس. أما فى سن الشباب والكهولة فقد عاصر أيسخولوس أعظم الأعماد الأثينية - الإغريقية - إبان الحروب الفارسية التى شارك فيها، وكان له شرف الدفاع مع مواطنيه فى مواجهة الحملتين الفارسييتين الفاشمتين.

ففى ماراثون حارب هو وأخوه كينيجيروس Kynegiros بشجاعة لفتت أنظار الجميع إلى حد أنهما كرما بوضع رسمين لهما فى النصب التذكارى للمعركة وأبطالها والذى أقيم فيما بعد. ومما يحكى فى هذا الصدد أنه عند محاولة الفرس الارتداد بأسطوهم أمسك كينيجيروس بمؤخرة إحدى السفن ولم يتركها إلا بقطع يدها على أية حال ففى الغزوة الفارسية الثانية حارب أيسنخولوس فى كل مراحلها من أرتيمسيون إلى سلاميس وحتى بلاتايا. وظلت هذه الأحداث الجيدة حية ومؤثرة فى ذهن وشخصية أيسنخولوس، مما انسحب على فنه التراجيديات. ولقد فطن أريستوفانيس إلى ذلك عندما أطلق عليه لقب "محارب ماراثون" Marathonomaches الذى اتخذناه عنواناً لهذا الجزء من دراستنا.

وهناك رواية حفظها لنا باوسانياس فحواها أن أيسنخولوس زعم بأنه فى صباه وعندما كان يمضى الليل فى الحقول يراقب بساتين والده ظهر له ديونيسوس إله الخمر وراعية المسرح، وأمره بأن يكتب مسرحية تراجيدياتية. ومنذ ذلك الحين شرع أيسنخولوس يؤلف تراجيدياته إنصاعاً لهذا الأمر الإلهي^(٣١). ومن الطبيعى أن تذكرنا هذه الرواية بما قاله هيسودوس عن نفسه وسبق أن أشرنا إليه - فى الباب الأول - عن مقابلة ربات الفنون له فوق سفوح الهيليكون. ومن ثم فإن ما يقال الآن عن أيسنخولوس وديونيسوس قد يكون مجرد قصة مختلفة على غلط ما روى عن شعراء سابقين كثيرين. وكلها روايات تهدف إلى الإيحاء بأن هذا الشاعر أو ذاك ملهم ينطق بلسان الأرباب. وعلى أية حال فلقد بدأ أيسنخولوس يعرض مسرحياته فعلاً فى سن مبكرة عام ٤٩٩ وهو عام لا ينسى فى تاريخ الدراما، لأن المقاعد الخشبية التى كان المتفرجون يجلسون عليها إنهارت بهم فبنى بدلاً منها مسرح حجري.

ومنذ عام ٤٩٩ وحتى ٥٥٨ أى ما يزيد على الأربعين عاماً ظل

أيسخولوس يؤلف ويعرض مسرحياته التراجيدية في أثينا. فإذا قلنا إنه كان يتقدم للمسابقات المسرحية مرة كل سنتين في المتوسط، فإنه بلا شك شارك في أكثر من عشرين مسابقة. ومن ثم فمن المرجح أن يكون قد عرض حوالى ثمانين مسرحية تراجيدية وساتيرية. وبالطبع فهذه أرقام تقريبية راعينا فيها أن تكون بلا مبالغة، إذ تنسب لأيسخولوس ٩٠ مسرحية تقريبا. وجدير بالذكر أن ثلاثية "الأوريسستيا" كانت آخر ما قدم أيسخولوس على المسرح الأثيني عام ٤٥٨. ومما هو جدير بالملاحظة أيضاً أن أيسخولوس لم يحرز أية شهرة حقيقية إلا بعد مضي حوالى خمسة عشر عاماً من تاريخ أول عرض له أى عام ٤٨٤ عندما فاز بالجائزة الأولى. ولكن ما أن تربع على عرش التراجيديا حتى إستمسك به ولم يتخل عنه إلا بموته. وهذا يعنى أنه ظل الشاعر الأول المفضل طيلة ما يزيد على ربع قرن من عام ٤٨٤ إلى ٤٥٨. فاز بالجائزة الأولى ثلاثة عشر مرة على أقل تقدير، أى أنه كان الفائز الأول فى معظم المسابقات التى تقدم لها. ومن المؤكد أنه فاز بالجائزة الأولى عندما عرضت مسرحياته التالية "الفرس" عام ٤٧٢، "ثلاثية طيبة" عام ٤٦٧، "الثلاثية الأوريسستية" عام ٤٥٨. بيد أن سوفوكليس الشاعر الشاب تفوق عليه وفاز بالجائزة الأولى عام ٤٦٨، وإن كان ذلك يمثل إستثناء لا غير. ولقد نظم أيسخولوس بعض الإليجيات ولدينا منها بعض الشذرات. ولكن أسلوبه فيها - برأى النقاد القدامى - لم يكن ملائماً لرقعة ودقة فن الشعر الغنائى ولا سيما الوزن الإليجى. ولعل فى ذلك ما يفسر أن إليجية أيسخولوس التى كتبها قربة للذين سقطوا فى معركة ماراثون دفاعاً عن الوطن فشلت أمام قصيدة سيمونيديس.

ومن الغريب حقاً أن أيسخولوس قد تعرض للمحاكمة بسبب ما نسب إليه من خروج على أصول الدين الإغريقى. فبينما كان يعرض إحدى مسرحياته التى كان يشارك فيها هو بنفسه ورد ذكر لعبادة الربة ديمتر، وظن الناس أنه قد كشف النقاب عن أسرار هذه العبادة وهو أمر غير مباح. فهاج الجمهور وماج وكادوا يفتكون بالشاعر، لولا أنه نزل من فوق منصة التمثيل مندفعاً نحو الأوركسترا

ومعانقا مذبح الإله ديونيسوس ومستجيرا بحمايته. وبالفعل ما كان أيسخولوس لينجو من الموت إن لم يفعل ذلك. بيد أنه استدعى للمحاكمة ومثل أمام مجلس الأريوباجوس ولم يكن ليحصل على البراءة لولا أنه إدعى الجهل. ولولا أن القضاة استندوا في حيثيات التبرئة على استبساله المجيد هو وأخيه في موقعة ماراثون دفاعاً عن الوطن. وهناك رواية أخرى تقول إن الذين حضروا محاكمة أيسخولوس من الأثينيين شرعوا يرمونه بالحجارة ولم ينقذه سوى أخوه (ويدعى أمينياس في هذه الرواية) الذي كشف عن مكان ذراعه المتتورة إبان موقعة سلاميس، التي انتصر فيها الإغريق على الفرس عام ٤٨٠ (٣٢).

وقام أيسخولوس بزيارة صقلية ثلاث مرات، الأولى عام ٤٧٦ بدعوة من هيرون طاغية سيراكوسا، وبمناسبة تأسيس مستعمرة جديدة تسمى أيتنا. وقدم أيسخولوس هناك مسرحية بعنوان "نساء أيتنا" وتقوم على موضوع محلي كما هو واضح من العنوان. وتمت الزيارة الثانية عام ٤٧٢ حيث عرض أيسخولوس

Arist., Eth. Nic., 3, 2; cf. Haigh, op. cit., pp. 49-50.

(٣٢)

ومن الجدير بالذكر أن مثل هذه الروايات تدل بما لا يدع مجالا للشك على أن جمهور المسرح الإغريقي منذ البداية الأولى لهذا الفن لم يكن منوما تنوعاً مغناطيسياً كما يظن بريخت والبريختيون. أنظر أعلاه ص ٢٤٤، حاشية رقم ٢١ وراجع:

Ahmed Etman, "The Audience of Greco-Roman Drama between Illusion and Reality", Cahiers du Gita No.3 Octobre 1987, "Anthropologie et Théâtre Antique", Actes du Colloque International. Montpellier 6-8 Mars 1986, pp. 261-272. Revised and Republished as follows: "The Audience of Greco-Roman Drama between Illusion and Disillusion", Athena 80 (Athens 1989), pp. 251-276.

H. Kindermann, Il teatro Greco e il suo pubblico, trad. A. Cola, a cura di Angela Andrisano. La Casa Usher, Firenze. 1990.

E.D. Chandriodis, The address of the spectators in Ancient Greek Tragedy. Diss. Cyprus 1996.

وأما عن ملابس العروض المسرحية الإغريقية فراجع.

B. David, Actors and Audience, A study of Asides and related conventions in Greek Drama, Oxford University Press 1977.

P. Ghiron - Bistagne, op. cit., passim.

مسرحية "الفرس" في سيراكوساى بناء على طلب من هيرون. وعندما مات الأخير لم تنته علاقة أيسخولوس بجزيرة صقلية، إذ قضى هذا الشاعر الأثيني الأعوام الثلاثة الأخيرة من حياته هناك وبالتحديد في مدينة جيلا Gela التي دفن بها. وبلغت زيارات أيسخولوس المتكررة وإرتباطه بها إلى حد أن الفقيه ماكروبيوس يصفه بأنه "شاعر تراجيدى صقلى خالص" *Tragicus Siculus*^(٣٣). ولعل العبارة تعود إلى كثرة ما يرد عند أيسخولوس من كلمات وتعبيرات صقلية محلية. كما تعرض أيسخولوس لنقد إبيخارموس الشاعر الصقلى الذى سخر من عبارته الطنانة. وإن دل ذلك على شئ فإنما يدل على أن أيسخولوس كان مألوفاً في صقلية. وهناك عدة تفسيرات مطروحة للجوء أيسخولوس إلى صقلية منها أن الأثينيين نفوه إما لسقوط المقاعد الخشبية بالجمهور في المسرح عام ٤٩٩، وإما لإظهاره ربات العذاب في "الصفحات" عام ٤٥٨ مما أثار الرعب في قلوب المتفرجين. ولكن ليس من السهل علينا أن نأخذ بهذه التفسيرات، لأن أيسخولوس في الواقع بدأ يتردد على صقلية منذ عام ٤٧٦. ومن المرجح أن لجوءه إلى هناك في أواخر حياته كان إختيارياً، وإلا فكيف كان يسمح بعرض مسرحياته في المسابقات الأثينية؟ ولا يمكن أن نصدق أيضاً القول بأن أيسخولوس اختفى من أثينا عندما أصابه شعور بالخزي والغيرة والإحباط لفشله أمام سوفوكليس الشاعر الشاب في مجال المسرح، وأمام سيمونيديس في الشعر الإليجى. ويؤيد رفضنا لهذا القول أن أيسخولوس بعد فشله أمام سوفوكليس قدم في العام التالى الرباعية "الأوديبية" التى بها نال الجائزة الأولى. وبعبارة أخرى لم تك هزائمه في المسرح عائقاً أمام مواصلة الإنتاج أو على الأقل العيش في أثينا. بل نستخلص من "ضفادع" أريستوفانيس - إذا كان لنا أن نعول على ما يقوله هذا الشاعر الكوميدي - أن أيسخولوس كان على علاقة ودية مع سوفوكليس. بيد أن بعض الدارسين المحدثين لا يكفون عن تذكيرنا بحادثة محاكمة أيسخولوس لإفشائه أسرار

العبادة الخاصة بديميتر في إليوسيس، ويريدون الإيجاء بأن علاقته مع الجمهور لم تكن على ما يرام. ويتعارض هذا الزعم كلية مع الحماس الذي إستقبل به الجمهور الأثيني مسرحيات أيسخولوس الأخيرة، وكذا المديح الذي كاله الشاعر للأثينيين في كافة مسرحياته ولا سيما في "الصفاحات". ثم يأتي التكريم الذي لاقاه أيسخولوس بعد موته خير دليل على حب الجماهير له. ولا نرى ما يدعونا إلى قبول الرأي القائل بأن أيسخولوس هجر أثينا إلى صقلية إمتعاضاً من التيار الديمقراطي القوي، لأن الفترة التي وقعت فيها هجرته كانت فترة السيادة الأرستقراطية. ولم يحدث المد الديمقراطي القوي إلا عام ٤٦٢ قبل موت أيسخولوس. وبما أن بنداروس وسيمونيديس أقاما أيضاً بعض الوقت في صقلية وبدعوة من طاغية سيراكوساى هيرون. فإن ذلك يعنى أن أيسخولوس لم يكن إستثناء في إعجابه بهذه الجزيرة وإقامته بها.

ومع أن أيسخولوس كان يتعاطف مع هيرون طاغية سيراكوساى، إلا أنه كان يظهر إمتعاضاً من الطغيان بصفة عامة. وأكبر دليل على ذلك مسرحيته "بروميثيوس مقيداً" التي تصور ثورة ديمقراطية. وتصف الجوقة في مسرحية "الفرس" (بيت ٢٤٢) الأثينيين بأنهم ليسوا "عبيداً أو رعايا لأحد". ويتحدث أيسخولوس عن الشعب في "المستجيرات" (بيت ٦٩٩) على أنهم "حكام المدينة" كما أن الملك في نفس المسرحية لم يصل إلى قرار في المشكلة القائمة إلا بعد إستطلاع رأى الشعب (أبيات ٣٦٥ وما يليه ٣٩٨). هذه كلها دلائل نستشف منها ما يفند رأى القائلين بأن أيسخولوس كان معادياً للديموقراطية. وإن كان هذا لا يعنى بالضرورة أن أيسخولوس لم يظهر إمتعاضه من غلاة الديمقراطيين، أولئك المتطرفين الذين ساد تيارهم في السياسة الأثينية في نهاية المطاف. ومما لا شك فيه أن أيسخولوس ذا الأصل الأرستقراطي كان متأثراً بفكر طبقته هذه، مما جعله يقول - على سبيل المثال - إن "الأغنياء القدامى يعاملون خدمهم على نحو أفضل ونبيل أكثر مما يفعل الأغنياء المحدثون" ("أجاممنون" أبيات ١٠٤٣-١٠٤٥).

وأيسخولوس هذا هو الذى مجد الأريوباجوس خير تمجيد فى "الصفحات" فإذا لاحظنا أن هذا المجلس يمثل قلعة عتيقة للأرستقراطية العتيقة حتى إنه حكم أثينا لمدة سبعة عشر عاما بعد إنتهاء الحروب الفارسية، حين إنتزعت منه السلطة إنتزاعا عام ٤٦٢ ء لفهمنا إتجاه أيسخولوس الأرستقراطى. وبعد هذا العام صار الأريوباجوس مجرد محكمة جنائية تختص بجرائم قتل الإنسان والحرق المتعمد. ولكن أيسخولوس عام ٤٥٨ يعرض "الصفحات" وفيها نرى الربة أثينة تؤسس وترأس مجلس الأريوباجوس وتصفه على أنه "إنجاز وطنى"، لأن هذا المجلس هو "حارس المدينة" و "الرقيب اليقظ" للمواطنين النائمين فهو لا يغفل ليل نهار عن ملاحقة الظلم (أبيات ٦٨١-٧٠٦). ألا يدل ذلك على أن أيسخولوس يعترض على تقليص سلطة مجلس الأريوباجوس الأرستقراطى ؟ فمع أن الشاعر كان محبا للحرية والديموقراطية إلا أنه كره أن يتسلم المواطنون العاديون سلطات مطلقة، فهو يريد ديموقراطية معتدلة. إنه ضد الطغيان سواء مارسه فرد أو أقلية أو حتى الغالبية. المهم أن أيسخولوس عن طريق الموضوعات الأسطورية التقليدية قد باشر النقد السياسى للأوضاع المعاصرة.

ولقد بذل العلماء جهداً كبيراً فى البحث عن موقف أيسخولوس السياسى فى ظل التنافس بين أريستيديس (مات عام ٤٦٨ ء تقريبا) وثيرميسستوكليس (مات عام ٤٥٩ ء)، اللذين قسما أثينا عقب الحروب الفارسية مباشرة إلى شيع وأحزاب. كان أريستيديس رجلا محافظا يعترض على سياسة التوسع الأثينية، بينما كان ثيرميسستوكليس هو الذى جعل أثينا تتحول من قوة برية محدودة إلى قوة بحرية تسيطر على البحر الإيجى كله. على أية حال هناك من المؤرخين من يقول بأن أريستيديس نفسه لم يكن معترضا على مبدأ التوسع الأثينى. المهم أن أيسخولوس كان أميل إلى تأييد أريستيديس برأى بعض العلماء، فى حين يرى الآخرون نقيض ذلك. فالفقرات التى يستشهد بها أصحاب الرأى الأول من مسرحيات أيسخولوس ("السبعة" أبيات ٥٩٢-٥٩٤. و "الفرس" أبيات ٣٤٨-٣٤٩)

وهي فقرات عامة غير محددة برأى الفريق الآخر. بل تأتي أبيات على لسان الربة أثينة في "الصفحات" (بيت ٨٥٣ وما يليه) تقول فيها "في المستقبل ستحقق أثينا مجدداً أكبر مما تملكه الآن"، وهو ما يشير إلى تأسيس ما يسمى "بالإمبراطورية الأثينية البحرية". فهل يمكن أن يأتي مثل هذا القول من شاعر يعترض على سياسة ثيميستوكليس التوسعية؟

وبالطبع نحن لا نقبل كثيراً من القصص التي حكيت وحكى عن أيسخولوس وكيف أنه كان ينظم مسرحياته مخموراً، أو أنه مات لأن أحد الصقور أخطأ رأسه الصلعاء وحسبها صخرة صماء بيضاء، فألقى عليها سلحفاة كبيرة بهدف كسر قوقعتها الحجرية فمات أيسخولوس من فوره ! فهذه حكايات طريفة مختلفة اختلاقاً. على أية حال دفن أيسخولوس في جيلا ونقش على قبره ما يلي:

"يضم هذا القبر رماد أيسخولوس

ابن يوفوريون وفخر جيلا الحصينة

كم كان قوى البأس ! هذا ما تستطيع أن تخبرك به

ماراثون وكذا الميديون طويلاً الشعر، فقد عرفوا ذلك جيداً"

وقيل إن أبيات هذه القبرية من نظم أيسخولوس نفسه قبل موته. وهذا أمر مقبول لأننا نعتقد أن أي شاعر آخر يشرع في رثاء أيسخولوس ما كان ليفعل ذكر أمجاده وانتصاراته بوصفه مؤلفاً تراجيدياً بارعاً. ولقد كرمت الأجيال التالية مثوى أيسخولوس، وتعود الشعراء التراجيديون من بعده أن يزوروا قبره ويقدموا له القرابين. وأصدر الأثينيون تشريعاً خاصاً يبيح إعادة عرض مسرحياته في المسابقات التراجيدية. وفاز ببعض الجوائز بعد موته، فهذا ما يفخر به في العالم السفلي وكما يتصوره أريستوفانيس في مسرحية "الضفادع".

ويعد أيسخولوس من العبقرات النادرة في التاريخ الأدبي بعامة والمسرحي بصفة خاصة من حيث قيمة إنتاجه وتنوعه. كما كان تأثيره على تطور الفن

التراجيديات قويا وحاسما، حتى إن الأثينيين أطلقوا عليه لقب "أبو التراجيديات" *Patera tragodias*^(٣٤). ويعتبره النقاد المحدثون بصفة عامة المؤسس الثانى للدراما التى لم تتعد طور الولادة أو حتى طور التخلق على أيدي ثيسبيس ولاحقه. ولكنها على أيدي أيسخولوس حققت قدرا هائلا من النمو والتطور بحيث صارت مسرحياته أنموذجا يحتذى فى البنية الدرامية والشكل الخارجى والروح العامة. وكان أهم ما يميز البنية الدرامية الأيسخولية عن سابقتها أنها ضمت أفكارا ومبادئ متناقضة، أو بالأحرى رسمت خيوط الصراع الدرامى. فكل شخصية من شخصياته تمثل نظاما أخلاقيا أو فكريا معيناً يصطدم مع الميول والمبادئ المتمثلة فى الشخصيات الأخرى، وكل ذلك يحدث أمامنا فيما نسميه الحدث الدرامى. ولعله من المعروف أن تشابك عناصر الصراع وتداخلها أو ما يطلق عليه اسم العقدة أو الحبكة هو المحك الأول لنجاح المؤلف الدرامى. وفى مسرحيات كل من ثيسبيس وفرونيخوس كان من المحال تحقيق ذلك لأن كلا منهما لم يستخدم سوى ممثل واحد. فكانت الأحداث تسرد للجمهور فى شكل مونولوج (أو حتى ديالوج) بدلا من أن تمثل أمامهم. أما أيسخولوس فكان أول من تنبه إلى إمكانية تمثيل الأحداث الجوهرية ذاتها، ووصل إلى تحقيق ذلك باستخدام الممثل الثانى. وبذلك استطاع أن يقدم المتصارعين دراميا أى وجهها لوجه، وهو ما خلع على مسرحياته الدفء والحيوية.

كان لهذه الخطوة من التأثير ما أدى إلى تحويل جذرى فى عملية الكتابة الدرامية ذاتها. فحتى ذلك الحين كانت الدراما تقوم على أساس الأغاني الجماعية للجوقة، أو مقطوعات وصفية سرديّة يتوجه بها الممثل للجوقة، أو حتى حوار بين الجوقة والممثل حول أحداث وقعت بالفعل فيما مضى. أى أن الجوقة كانت تحتل موقع المركز فى دائرة العملية المسرحية برمته. ذلك أن الدراما كانت لا تزال فى جوهرها ملحمة غنائية، لا تمثيلية

Philostr., Vit., Apoll., p. 220.

(٣٤)

وراجع الباب السادس أدناه ص ٦١٩-٦٢٢.

درامية. ومن بعد التطوير الذى أدخله أيسخولوس إنتقل مركز الثقل من الأوركسترا - مكان الجوقة - إلى منصة التمثيل. ولم تعد الجوقة هى العنصر الغالب، فتقلصت مشاركتها فى الحوار الدرامى ونقص حجم أغانيها ولم تعد تلعب الدور الرئيسى protagonistes. ولو أننا نتحفظ على رأى العلامة هييج من أنها تحولت إلى أن تلعب دور المتفرج السلبي^(٣٥). وبالطبع لم يحدث هذا التطور فجأة، أو فى خطوة واحدة، بل إتخذ مسارا مطردا فى حياة أيسخولوس من مسرحية إلى أخرى. حتى أننا نلاحظ أن العنصر الدرامى يطفئ رويدا رويدا على العنصرين الآخرين، أى الملحمى والغنائى فى نفس المسرحيات التى وصلتنا من أيسخولوس. وهذا خط يتوازى مع إطراد تزايد أهمية الممثلين على حساب دور الجوقة الآخذ فى النقصان. فمسرحيات أيسخولوس الأولى أقرب إلى الملحمية الغنائية منها إلى الدرامية بسبب اعتمادها على الممثل الواحد. وهذا ما يظهر جليا فى "المستجيرات" أولى مسرحياته التى وصلت إلينا. فمع أن هذه المسرحية تستخدم الممثل الثانى إلا أنه كان إكتشافاً جديداً لا يحسن المؤلف إستغلاله ولا يظهر كثيراً. ويمكن القول بأن هذه المسرحية لا تختلف فى الكثير عن مسرحيات ثيسبيس - المفقودة - وليس بها سوى مشهد واحد يغلب عليه حقا الطابع الدرامى السليم فهو حوار بين الممثلين الإثنين (أبيات ٩١١-٩٦٥ وقارن ٤٩٠-٥٠١)، يضاف إلى ذلك أن أبناء أيجييتوس وهم الذين يمثلون القضية الأخرى المضادة لقضية وآراء بنات داناؤوس لا يظهرون على المسرح قط، ولا يدخلون فى صراع حقيقى مع الآخرين. وإذا كان هذا أمرا طبيعيا لأن عدد الأبناء خمسون ولا يمكن تقديمهم فى مواجهة الجوقة المكونة من خمسين فتاة - إفتراضا على الأقل - فإن عدم حدوث المواجهة يعنى أن الحدث الدرامى لا يقع كله أمامنا بل يسرد علينا. وتستولى الجوقة فى هذه المسرحية على كل الإنتباه وتحتكر معظم وقت العرض، مما يجعل فترات ظهور الممثلين وكأنها نوع

من التغيير أو الفواصل بين أغاني الجوقة الطويلة^(٣٦).

أما مسرحيتا "الفرس" و "سبعة ضد طيبة" فيمثلان مرحلة إنتقالية بين المسرحية السابقة والمسرحيات الأخرى اللاحقة. ففي هاتين المسرحيتين لازالت الجوقة تلعب دورا جوهريا في الحدث الدرامي. فجوقة "الفرس" أى شيوخ فارس مشغولون ومتورطون فى مأساة تحطم الجيش والأسطول بنفس درجة إنشغال وتورط ملك الفرس نفسه إكسركيس وأمه أتوسا. أما جوقة "السبعة" أى عذارى طيبة، فمصيرهن معلق بنتيجة الصراع بين الأخين الشقيقين ولدى أوديب، وبنتيجة المعركة الدائرة بين المتحاربين على أبواب طيبة. ومع ذلك فليس دور الجوقة فى هاتين المسرحيتين كدورها فى "المستجيرات"، لأن موضوع المسرحية الأخيرة هو مصير هؤلاء البنات أنفسهن أى الجوقة. هن إذن اللاتى يلعبن دور البطولة الرئيسية. أما فى مسرحيتى "الفرس" و "السبعة" فيقل دور الجوقة من حيث الأهمية وطول الأغاني، ويزداد دور الممثلين من حيث طول الأجزاء الحوارية وتقل ما يقال فيها. ومع ذلك فلا يمكن القول بأن أيسخولوس يقدم فيهما طرفى النزاع أمامنا مباشرة على المسرح. فلا يظهر بولينيكيس قط أمامنا. وفى "الفرس" كان الصراع بين الإغريق والفرس قد حسم وانتهى قبل بداية الأحداث الدرامية. كما أن المشهد الذى تدور فيه هذه الأحداث بعيد عن المشهد الحقيقى للأحداث الفعلية. ومن ثم كان من الطبيعى أن نتعرف على تطورات هذه الأحداث فى أغلب الأحيان عن طريق الرسل الذين يقصون علينا ما قد جرى هنا أو هناك، أو عن طريق أغاني الجوقة الوصفية أو السردية. صفوة القول إن العنصر الملحمى والغنائى لا زالا مسيطرين.

(٣٦) عقد مؤخرا فى قبرص مؤتمر دولى عن دور الجوقة فى التراجيديات الإغريقية ونشرت فى أعمال المؤتمر أبحاث

مهمة نشر منها إلى مايلى:

M. Horss, "The Chorus in the Greek Tragedy". ISAGDC (1994), pp. 129-133.

S. Savva, "Upgrading the choral parts", Ibidem, pp. 151-154.

ولعل الصورة تزداد وضوحاً إذا قارنا هاتين المسرحيتين بمسرحية "بروميثيوس مقيداً" إحدى أعمال أيسخولوس اللاحقة. لقد إختزل دور الجوقة في هذه المسرحية في نطاق ضيق لا من حيث طول الأغاني فقط، بل من حيث أن مضمونها أيضاً قد أصبح أقل أهمية بالنسبة لتطوير الحدث الدرامي. وهذا ما سيكون عليه الحال في مسرح سوفوكليس ويوريبيديس بصفة عامة. والجوقة لا تتورط في الحدث بصفة شخصية، وإنما تلعب دور المشارك المتعاطف الذي يقدم إما النصيحة السديدة أو العزاء القلبي للشخصية الرئيسية. كما تعلق الجوقة على الأحداث السابقة وتمهد للأحداث اللاحقة. وفي "بروميثيوس" نجد أنفسنا أمام الأزمة الفعلية فنشاهد أحداث الصراع بأعيننا لا عن طريق وسيط كالرسول أو الجوقة. فأمامنا بروميثيوس مقيد على ظهر صخرة، بل إن عملية التقييد نفسها تحدث أمامنا بكل تفاصيلها، من دقائق فوق الصخور إلى صرخات البطل وتأوهاتة ونقاشه الحاد مع هرميس الذي يعلن فيه تمردَه على الإله الطاغية زيوس رب الأرباب. ونسمع أيضاً فرقعة الرعود في خاتمة المسرحية حيث تقرب نهاية بروميثيوس. ومع ذلك فلا تزال للطابع السردي الملحمي القديم - المتمثل في المرحلة الأولى لإنتاج أيسخولوس - بقية. ذلك أن الأجزاء السردية في "بروميثيوس" لا تزال من الطول بحيث تعطل تطور الحدث الدرامي أو تصيبه بالركود، ونضرب مثلاً على ذلك بقص مغامرات وآلام إيو.

أما ثلاثية "الأوريستيا" فهي بحق رائعة أيسخولوس التي تمثل القمة من حيث نضوجه الفني والفكري، كما تمثل على نحو أفضل الرؤية الأيسخولية المأساوية للحياة. فحركات المسرحيات الثلاث تتكون من مشاهد درامية واضحة وحية، غنية برسم معالم الصراع وملامح الشخصيات. يقف أجاممنون في مواجهة كليتمنسترا في المسرحية الأولى التي تحمل اسمه عنواناً، أما كليتمنسترا فتواجه ابنها أوريستيس في "حاملات القرابين"، ثم يأتي دور أوريستيس ليواجه - مع أبوللون - ربات الإنتقام وجها لوجه في "الصفاحات". والحوار - لا أغنية الجوقة

أو أحاديث الرسل - هو الوسيلة الرئيسية في يد المؤلف، فيه يرسم الفكرة ويوضح الحركة. وفي الثلاثية يستخدم أيسخولوس ممثلاً ثالثاً، وهو إكتشاف كان قد توصل إليه وإستخدامه الشاعر الشاب سوفوكليس. ولا تحتل الجوقة مركز الثقل على الأقل في المسرحيتين الأوليين من الثلاثية أى "أجاممنون" و "حاملات القرابين". وحتى في "الصفاحات" حيث تلعب الجوقة دوراً حيوياً لأن عداوة أفرادها - ربات الإنتقام - لأوريسستيس تعتبر سبب وجود المسرحية كلها، فإن الحدث يجرى أمامنا على المسرح ولا ترويه الجوقة أو أية شخصية أخرى على مسامعنا. يضاف إلى ذلك أن دور كل من أوريسستيس وأبوللون والربة أثينة في هذه المسرحية ليس دوراً ثانوياً. ومع ذلك فبوسعنا - حتى في هذه الثلاثية الأيسخولية التي تمثل قمة فنه - أن نتلمس بعض بصمات الطابع الملحمي الغنائي القديم للمرحلة المبكرة من إنتاج الشاعر. فالجزء الأول من "أجاممنون" سردى ملحمى بالأساس، ويحوى أغاني جوقة طويلة تتحدث عن الحرب الطروادية قبل أن تصف المشاعل التي تتوهج فوق الجبال معلنة عودة أجاممنون الظافرة. فالحدث الدرامي هنا يصاب بالتعطل إن لم يكن الركود. وحتى في المسرحيتين الأخريين "حاملات القرابين" و "الصفاحات" يتكرر الحوار كثيراً بين الممثلين والجوقة. ومن ثم يمكن القول بصفة عامة إن أيسخولوس - إذا قورن بسوفوكليس ويوريبيديس - لا يزال بدائياً حتى في أروع مسرحياته. لكننا من ناحية أخرى إذا قارنا "المستجيرات" بالثلاثية الأوريسستية تعجبنا كيف إستطاع هذا المؤلف أن يقطع هذا الشوط الطويل من مرحلة بدائية للغاية إلى مرحلة نضوج درامي شبه كامل.

يتميز مسرح أيسخولوس بالفخامة والسمو والقوة في العبارة وفي الطابع العام. فمسرحياته تتسم بأنها أعمال فنية ضخمة، نظمت وعرضت في جو من العظمة والأبهة. كل شئ فيها من الحبكة إلى الشخصيات، ومن اللغة إلى الأوزان قد تمتع بقدر ما من الرزانة والوقار. والإنطباع الكلى الذى يخرج به المرء من هذه المسرحيات هو الشعور بالتبجيل لهذه العبقرية. لعل أبرز الزوايا في مسرح

أيسخولوس من حيث الفخامة هي الزاوية الأخلاقية. فمع تنوع موضوعات مسرحياته التي وصلتنا نجد أن فحواها الرئيسى العام هو عدالة الآلهة والقوة الغالبة للقدرة والعواقب الوخيمة لمن يعترض طريقه من البشر المجرمين فاعلى الشر. وتعد مثل هذه الأفكار مفتاحا مضمونا، ليس فقط لفهم المسرحيات جميعاً، بل لاستيعاب كل مشهد فيها على حدة. يبدو الإنسان في مسرح أيسخولوس مخلوقا قليل الأهمية نسبيا إذا قيس بجبروت الآلهة وسلطان القدر. ولا يتعرض أيسخولوس لشخصية الإنسان ولا يحلل مشاعره بوصفه موضوعاً رئيسياً، لأنه يرى أن ذلك الأمر بحد ذاته لا يستحق العناية، وإنما يمكن أن نتخذه وسيلة فقط لطرح وشرح القوانين الإلهية الخالدة. لا يدخل أيسخولوس بقلمه عقلية الإنسان لكى يفسرها، بل لكى يوضح العلاقة بين هذا الإنسان والكون الذى يعيش فيه وما يحيط به من أشياء وأحياء، ولكى يوضح كذلك أهمية الإحتياط والتدبر فى مواجهة القدر وألغازه المستعصية على الفهم، ولكى يقنع هذا الإنسان فى النهاية بضرورة الرضوخ للآلهة.

يعتقد أيسخولوس - كما جاء فى "ضفادع" أريستوفانيس (أبيات ١٠٠٦-١٠٠٧) -

(١٠٦٣) - بأن وظيفة الشاعر الدرامى سامية تتمثل فى جعل المواطنين أكثر شجاعة ونبلًا وكرما، وفى غرس الفضيلة فيهم، وزرع الأفكار العظيمة والطموحات السامية فى نفوسهم. وشاعر درامى له مثل هذه المهمة الخطيرة لابد وأن تكون شخصياته عظيمة وبطولية، لكى يخلق على الأقل لدى المواطنين نوعا من الحماس والطموح عند مشاهدتهم لهذه النماذج. وكان من الطبيعى أن يمتنع أيسخولوس عن تأليف مسرحيات حول موضوع فايدرا أو سثينيوييا. إذ يرى وجوب تحاشي الأساطير التى تدور حول شخصيات نسائية شريرة. ونجده فى الأساطير التى عاجلها فى مسرحياته قد إحتفظ بسماتها الجوهرية. ولكنه فى نفس الوقت خلع عليها قدرا من الفخامة والقوة لم يكن لها من قبل. فقصة بروميثيوس على سبيل المثال لا تعدو عند هيسودوس ("أنساب الآلهة" أبيات ٥٢١-٥٦٨) عن أن تكون قصة خداع واضح - أو حتى مضحك - تورط فيها بروميثيوس وعاقبه على ذلك

زيوس أشد العقاب. ولكن أيسخولوس خلق من هذه الأسطورة حبكة درامية رائعة، تتصارع فيها قوى الظلم والطغيان مع قيم التضحية والفداء من أجل البشر. لقد صار أيسخولوس بفضل تعمقه الديني ووقاره يمثل تحديا صعبا أمام الشعراء الذين أتوا بعده. ويمكن أن نقول بصفة عامة إن كل مراحل التراجيديا التالية له تحمل ملامحا وأصداء قوية وملموسة لأفكاره وفنه.

كان أيسخولوس - كبقية شعراء التراجيديا الإغريق - رجل مسرح بالمعنى المتكامل للكلمة، أى أنه المؤلف والمخرج والممثل الرئيسى فى مسرحياته، وأخذ دور القيادة فى عملية العرض من بدايتها إلى نهايتها. ولقد أظهر براعة فائقة وأصالة ملموسة فى الجانب التطبيقى بنفس الدرجة التى كان عليها فى مجال التأليف. فلكى يخلع على شخصياته سمعة العظمة والفخامة إخترع ملابس خاصة لمثلى التراجيديا تعطيهم وقارا يفوق الحالة البشرية. وذلك بالعمل على زيادة طولهم وحجمهم سواء باستخدام نعال خشبية مرتفعة، أو باللجوء لوسائل الحشو أو بلبس الأردية الفضفاضة والمزركشة بألوان لامعة. ووضع على وجوه الممثلين أقنعة لها طابع يثير الحزن والخوف *prosopeia deina*. وبلغ من نجاح هذه الإضافات التى أدخلها أيسخولوس أنها ظلت تستخدم من بعد عصره وطيلة عدة قرون. ومن الطبيعى أن يوسع أيسخولوس منصة التمثيل لتسع ممثلين بدلا من ممثل واحد، ومعهم الأتباع والخدم بل والجوقة نفسها أحيانا. وينسب الكاتب الرومانى فيستروفوس إلى أيسخولوس إختراع خلفية المشاهد المرسومة *skenographia* أو نسميها الآن السينوجرافيا، هذا الإختراع الذى ينسبه أرسطو إلى سوفوكليس^(٣٧). وعلى أية حال يبدو أن أيسخولوس كان أول من إهتم بتأثير المشهد على الجمهور، فزين منصة التمثيل بالمذابح والتمائيل والقبور وما إلى ذلك مما يهدف إلى إبهار

Vitr., De Arch. (Praef. Lib. 7); Arist., Poet., 1449 a17.

(٣٧)

cf. Papaioannou A. Aggelos, "Αισχυλος σκηνην εκοσμησεν", *Pamassos* ΛΑ, (1989), pp. 291-301.

المشاهد. وإلى أيسخولوس يعزى أيضاً اختراع بعض الآليات المسرحية مثل "العجلة الدوارة" ekkyklema التى تعرض على الجمهور ما تم حدوثه بالداخل interior، ولاسيما أعمال العنف والقتل. وإن كان بعض هذه الآليات فيما يبدو من اختراع سوفوكليس، وبعضها الآخر ينتمى إلى فترة لاحقة، بيد أنه من المؤكد أن أيسخولوس ابتدع آلة "منصة الآلهة" theologeion. حيث إستخدمها فى مسرحية "النشور؟" Psychostasia المفقودة، ليظهر زيوس فى السماء وهو يضع فوق الميزان أرواح كل من ممنون وأخيلليوس. وفى نفس المسرحية ترفع جثة ممنون من فوق الأرض بواسطة الآلة الرافعة المسماة "الماكينة" mechane، التى إستخدمت أيضاً فى "بروميثيوس" لكى يسبح بها أوكيانوس فى الهواء (آيات ٢٨٤-٢٨٧ وتعليقات القدامى عليها). وفى مسرحية "حاملات القرابين" عرض أيسخولوس جثتى أيجيسثوس وكليتمنسرا بواسطة "العجلة الدوارة" (آيات ٣٧٣ وما يليها وتعليقات القدامى).

ومن الممكن تتبع مسار هذا التغير والتطوير فى مسرح أيسخولوس بإلقاء نظرة على المسرحيات التى وصلتنا. إذ نلاحظ فى المسرحيات المبكرة أن وصف موقع الحدث وملابس المكان غامض وغير محدد. أما فى الثلاثية الأوريسية فإن تكرار مثل هذا الوصف مع إضافة بعض التفاصيل يشير إلى تزايد فى إستخدام الآليات. وعلاوة على ذلك فإننا فى حين لا نجد فى المسرحيات المبكرة سوى القليل من المؤثرات السمعية والبصرية فى تقديم المشهد، فإننا فى المسرحيات اللاحقة - لا سيما "بروميثيوس" والثلاثية الأوريسية - نلاحظ تزايدها. ففي "بروميثيوس" مثلاً نرى أوكيانوس يطير على ظهر حيوان خرافى، وعرائس البحر يمتطين عربتهن المجنحة، ونسمع الرعود ونرى ومضات البرق فوق جبال القوقاز، وتنزل الربة أثينة من السماء أمام ناظرينا. وفى "الصافحات" نرى ربات الانتقام وهن يتحلقن حول المذبح فى معبد دلفى ثم وهن يلاحقن أوريسيتيس.

وكان أيسخولوس - المسئول أيضاً عن تدريب الجوقة - بارعاً فى إبتكار

حركات وتصميمات لرقصات جديدة *schemata orchestica*. وكانت أغاني الجوقة في مسرحياته غالبا ما تهدف - بأسلوب نظمها - إلى إحداث تأثير يتناسب مع الرقصة المصاحبة ومع موضوع المسرحية برمتها. ونضرب مثالا على ذلك بكلمات وتصرفات فتيات الجوقة في "السبعة"، فهن داخل مدينة محاصرة يصرخن في كل مرة تسمع فيها تحركات الجيوش وقرقعات السيوف، ويرقصن الرقصة التي تعبر عن هذا الهلع والفرع. وهكذا تداخلت الكلمة مع الحركة وشكلتا لوحة درامية معبرة ومميزة لفن أيسخولوس. وبالمثل في "الأوريستيا" لا يمكن أن ندرك مدى ما يحدثه ظهور ربات الانتقام وهن يندفعن إلى داخل الأوركسترا صارخات ومتعقات لأوريستيس ما لم نضع في الحسبان الحركات والرقصات التي كن بها يعبرن عن ذلك. لقد قدمت مثل هذه المشاهد فرصة ذهبية ليستعرض فيها أيسخولوس قدراته الفنية في التصميم والإخراج.

ولقد أفاد أيسخولوس إذن من مهنته وخبرته بوصفه ممثلاً ورجل مسرح، كما سيفعل كل من شكسبير وموليير فيما بعد. ففي الكثير من مشاهد مسرحياته لا يمكن أن يحدث التأثير العميق المطلوب إلا أثناء التمثيل. مثال ذلك المشهد الذي يوقظ فيه شبح كليتمنسرا ربات العذاب في "الصفاحات"، وكذا موكب هؤلاء الربات وهن في طريقهن إلى معبدهن تحت سفح الأريوباجوس وقد واكبهن الأثينيون بالمشاعل والهتافات. ويمكن أن نضيف المشهد الذي يدخل فيه أجامنون إلى أبهاء القصر بعد تحذيرات كاسندرا التنبؤية في مسرحية "أجامنون"، إذ بعد لحظات من دخول الملك - وهي لحظات قصيرة ومليئة بالترقب والتوجس - تسمع صيحات الموت المتحشجة صادرة عن أجامنون الذي إغتاله أيجيسثوس وكليتمنسرا. حقا إنه لمن النادر أن نجد عرضا يجمع بين فنون الشعر والموسيقى والرقص وبراعة الإدارة المسرحية بنفس هذه الدرجة العالية التي نجدها في مسرح أيسخولوس.

ومع ذلك فهناك جرأة بالغة في تقديم مشهد تقييد بروميشيوس بالأغلال

على صخرة القوقاز أمام الجمهور، حيث ثبتت يداه وقدماه بالحديد ودق إسفين في صدره، وظل هكذا على المسرح طول الوقت. وفي مسرحية مفقودة بعنوان "نيوبى" جعل أيسخولوس هذه البطلة تلقى نفسها فوق قبر أبائها، وظلت هكذا ممددة طوال مشهدين كاملين ودون أن تنبس ببنت شفة. ولعل مثل هذه المشاهد المعبرة عن الصمت اليأس كانت مفضلة لدى أيسخولوس، مما أثار سخرية أريستوفانيس في "الضفادع" (أبيات ٩١١-٩٢٠). بيد أن أيسخولوس استطاع بصمت الممثلين أن يعبر عن أعماق العواطف والإنفعالات في قلوب شخصياته، وأفضل مما لو أنطقهم في هذه المشاهد. وهكذا بينما كان بروميثيوس يقيد على الصخرة لم ينطق بكلمة واحدة رغم الآلام المبرحة. ولكن ما أن ترك وحيدا في الصحراء حتى أطلق العنان للسان وإنفعالاته. ومن ثم فإن صمته كان تعبيرا عن إحتقاره لمن يقيدوه، وهو صمت يزداد تأثيره وضوحا وعمقا عندما يتبعه البطل بعد ذلك بانفجاره الصارخ^(٣٨).

ويفسوت الكثيرون من الباحثين أن شعراء المسرح الإغريقي التراجيدي قد استمدوا موضوعاتهم من مصادر أقدم منهم، ومؤلفات أخرى سبقتهم. وهذا ما سنسلط عليه الضوء الآن بالنسبة لمسرح أيسخولوس.

إذ تقوم كل مسرحيات أيسخولوس، فيما عدا "الفرس"، على الأسطورة. والنبع الأسطوري المفضل لديه ولدى كافة شعراء التراجيديا - كما سنرى - هو حلقة ملاحم الحرب الطروادية، التي جاءت قصة أوديب ضمنها. من هذه الملاحم استقى أيسخولوس موضوعات نصف مسرحياته، وله أربع مسرحيات مأخوذة من "الإلياذة"، وثلاث من

(٣٨) آثار موضوع الصمت الدرامي إنتباه كثير من الدراسين أنظر:

Ahmed Etman, The Problem of Heracles Apotheosis, pp. 95 n. 2, 136, 153, 155 n. 1, 175, 199, 352, 356, 358.

وراجع: أحمد عثمان، مقدمة ترجمة "بنات تراخيس" ص ٩٠ وما يليها. ونشرت مؤخرا الدراسة التالية:
منيرة كروان، "الصمت ووظيفته الدرامية في التراجيديا اليونانية"، الكتاب السنوى الثالث للجمعية المصرية للدراسات اليونانية والرومانية (١٩٩٨)، ص ١٢٠-١٦٣.

"الأوديسيا". وتحتل أسطورة ديونيسوس ورحلة السفينة أرجو المرتبة الثانية. ومع ذلك يمكننا أن نقول عن مصادر مسرحه بصفة عامة بأنها تغطي معظم التراث الأسطوري فهي متنوعة. بل إن بعض مسرحياته مثل "جلاكوس البونطي" Glaukos Pontios المفقودة تقوم على أسطورة بويوتية محلية مجهولة، إكتشفها الشاعر بنفسه عن طريق البحث والتقصي ومعايشة صيادي هذه المنطقة^(٣٩).

قائمة بالمصادر الأسطورية والمحمية لمسرحيات أيسخولوس
الموجودة^(٤٠) والمفقودة

عنوان المسرحية	المصدر الأسطوري والملحمي
Iphigeneia Mysoi Palamedes Telephos	إفيجينيا الميسيون بالاميديس تيليفوس Kypria القبرصية
Hektoros Lytra e Phryges Europe e Kares Myrmidones Nereides	فدية هيكتور أو الفريجيون يوروبى أو كاريس الميرميدونيون عرائس البحر (بنات نيربوس) Ilias الإلياذة
Thressai Memnon Hoplon Krisis Salaminiiai Psychostasia	الطراقيات الأسيرات ممنون التحكيم فى الأسلحة نساء سلاميس بسيخوستاسيا (النشور؟) Aithiopsis الأثيوبية
Lemnioi Philoktetes	أهل ليمنوس فيلوكتيتيس Mikra Ilias الإلياذة الصغيرة
Oresteia	ثلاثية الأوريستيا: (★) Nostoi ملاحم العودة

Paus., IX, 22, 7.

(٣٩)

(٤٠) توضع هذه العلامة (★) على عناوين المسرحيات الموجودة فعلاً تمييزاً لها عن المسرحيات الأخرى المفقودة.

عنوان المسرحية	المصدر الأسطوري والملحمي
Agamemnon (★) أجائمنون (★) Choephoroi (★) حاملات القرايين (★) Eumenides (★) الصافحات (ربات الصفح) (★) Proteus Satyrikos (ساتيرية) بروتئوس (ساتيرية)	
Kirke Satyrike (ساتيرية) كيركي (ساتيرية) Ostologoi (عظام البطل؟) أوستولوجوي Penelope بينيلوبي	الأوديسيا Odysseia
Psychagogoi مرشدو الأرواح	التيليغونية Telegoneia
Laios لاوس Oidipous أوديب Sphinx Satyrike (ساتيرية) الهولة أو أبو الهول (ساتيرية)	الأوديبية Oidipodeia
Argeioi الأرجيون Eleusinioi أهل إليوسيس Hepta epi Thebas السبعة ضد طيبة (★)	الطيبة Thebais
Epigonoι الخلفاء	الخلفاء Epigonoι
Aigyptioi المصريون Danaides بنات داناؤوس Hiketides المستجيرات (★)	الدانائية Danaïs
Prometheus Pyrophoros برميثيوس سارق النار Prometheus Desmotes (★) بروميثيوس مقيدا (★) Prometheus Luomenos بروميثيوس طليقا بروميثيوس محترقا (ساتيرية) Prometheus Pyrkacus Satyrikos	معركة المردة (التيثانيس) Titanomachia
Bakchai الباكخيات Bassarides (باكخوس) تابعات أو بنات لابس جلد الثعلب (باكخوس) Dionysou Trophoi مربيات ديونيسوس Edonoι الإيدونيون (الطراقيون) Lykourgos Satyrikos ليكورجوس (ساتيرية) Neaniskoι الشبان الصغار Xantriai إكسانترياي (؟)	أسطورة ديونيسوس

عنوان المسرحية	المصدر الأسطوري والملحمي
Pentheus Semele e Hydrophoroi	بنثيوس سيميلي أو حاملات الماء
Athamas Argo e Kopastes Kabeiroi Hypsipyle Phineus	أثاماس أرجو أو المجدف كابيروى هيبسيبيلي فينيوس
Amymone Satyrike Polydektes Phorkides	أميموني (ساتيرية) بوليديكتيس فوركيديس
Alkmene Herakleidai	ألكميني أبناء هرقل
Persai	الفرس (★)
Aitaiai Atalante Glaukos Pontios Glaukos Potnieus Heliades Ixion Kallisto Kerkyon Satyrikos Nemea Niobe Permaibides Sisyphos drapetes Satyrikos Sisyphos Petrokylistes Toxotides Oreithyia Diktyoulkoi	أيتاياى أتالانتى جلاوكوس البونطى جلاوكوس فى بوتنياى (بويوتيا) بنات هيليوس إكسيون كاليستو كيركيون (ساتيرية) نيميا نيوبى بيرمايبيديس (?) سيسيفوس الهارب (ساتيرية) سيسيفوس يدحرج الصخرة سيسيفوس إبن رامى القوس (?) أوريثيا (غير مؤكدة) ديكتيولكوى (الصيداؤون?)

عنوان المسرحية	المصدر الأسطوري والملحمي
Thalamopoioi صانعو الأسرة	مصادر متفرقة
المفرجون أو أهل البرزخ إشموس	
Theoroi e Isthmiastai	
Hiereiai الكاهنات	
Kerykes Satyroi كيريكييس (ساتيرية)	
Kressai الكريتيات	
Leon Satyrikos الأسد (ساتيرية)	
Propompoi طلائع الموكب	
Phrygioi الفريجيون	

ونظرة واحدة إلى عناوين مسرحيات أيسخولوس والشذرات المتبقية^(٤١) منه كفيلة بأن تؤيد وتؤكد صدق المقولة المنسوبة إلى هذا الشاعر، أى أن مسرحياته ليست سوى "فتات من مائدة هوميروس الضخمة الفخمة"^(٤٢). بيد أن آراء الدارسين فى معنى هذه العبارة متباينة، فمن قائل إنها تعنى الروح العامة لمسرح أيسخولوس فهى إنعكاس للعظمة البطولية الهوميرية، إلى آخر يقول بأن العبارة تشرح بنية مسرحيات أيسخولوس المبكرة حيث سادت التقنية السردية الملحمية كما قد لاحظنا. ونحن نرجح أن العبارة تستهدف مصادر أيسخولوس قبل أى شئ آخر، وأنها لا تعنى هوميروس وحده - حيث لم يأخذ منه أيسخولوس سوى سبع مسرحيات - وإنما تعنى أيضاً الحلقة الملحمية والتي غالباً ما كانت تنسب إلى هوميروس لدى القدامى.

والحبكة الدرامية الأيسخولية بسيطة للغاية، فهى تشرح للجمهور منذ البداية القصة ونهايتها. يجرى الحديث الدرامى فى خط واضح ومرسوم بعناية فائقة. وبين الحين والحين تشرح أغاني الجوقة ما غمض من المعانى المطلوب إيصالها للجمهور. ومع النقص الملحوظ فى التعقيد والتشابك بالحبكة الأيسخولية لا

(٤١) عن الشذرات المتبقية من شعراء التراجيديات الإغريقية كافة أنظر:

B. Snell, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Gottingen 1971.

Ath. p. 347.

(٤٢)

نستطيع أن نصفها بأنها مملّة أو راكدة. ففي عالم الدراما يمكن أن تحتفظ بانتباه الجمهور وإهتمامه بالتنوع في النغم والتدرج في الألوان، وليس بالضرورة عن طريق تعقيد الأحداث. وفي ذلك كان أيسخولوس لا يشق له غبار، فهو يجمع ويرتب مشاهدته على نحو لا يرهق القارئ أو المشاهد.

ووفقا لتنظيمات المسابقات المسرحية في إطار مهرجانات ديونيسوس بالمدينة - أثينا - كان على كل شاعر أن يعرض ثلاث تراجيديات ومسرحية ساتيرية واحدة. وكانت المسرحيات الأربع تعرض تباعا في نفس اليوم من شروق الشمس إلى غروبها. وبينما اعتاد الشعراء السابقون أن تكون كل مسرحية من مسرحياتهم الأربع مستقلة عن الأخرى بموضوعها، ابتدع أيسخولوس نظاما فريدا ومميزا لعبقريته. لقد رأى أن يقدم المسرحيات الأربع في شكل وحدة واحدة يطلق عليها إسم الرباعية tetralogia، بحيث تكون المسرحيات التراجيدية الثلاث منها ممثلة لمراحل ثلاث متتالية من قصة مأساوية كبيرة وتسمى الثلاثية التراجيدية trilogia. أما المسرحية الرابعة فهي الساتيرية التي تختتم الرباعية كلها بمشهد ساخر مستمد من نفس الأسطورة. وكانت الثلاثية التراجيدية بالنسبة لأيسخولوس هي الفرصة المواتية للتعبير عن رؤيته المأساوية القائمة على فكرة اللعنة المتوارثة، والإثم الذي يلاحق السلالة من جيل إلى جيل.

ومن الرباعيات التي نظمها أيسخولوس نعرف ثلاثة منها فقط على نحو يقيني. الأولى هي "الأوديبية" وهي تتابع مصائب آل أوديب من الجريمة الأصلية التي تورط فيها لايس حتى المعركة بين الأخوين ولدى أوديب على أسوار طيبة. والثانية هي الرباعية "الليكورجية" وقد اتخذت من دخول ديونيسوس إلى طراقيا موضوعاً، حيث قاوم عبادته ليكورجوس وإنتهى الأمر بتأسيس هذه العبادة. أما الرباعية الثالثة فهي "الأوريستيا" وتتناول اللعنة الموروثة في آل بيلوبس، وسنعود إلى دراستها بالتفصيل لأنها قد وصلت إلينا كاملة. وفيما عدا هذه الرباعيات الثلاث تختلف الآراء. وهناك من يقول بأن أيسخولوس أعطى نفسه حرية أن ينظم

الثلاثية التراجيدية على أساس أن تكون كل مسرحية بمثابة فصل من فصول القصة الأكبر، أى أن تكون المراحل الثلاث مرتبطة ارتباطاً وثيقاً، أو ألا تكون الصلبة بمثل هذا الالتصاق. ويستدل النقاد على ذلك بأنه فى حين يمكن للمرء أن يقرأ "أجاممنون" بمفردها ويستوعبها إستيعاباً كاملاً دون أن يكمل بقية الثلاثية الأوريسستية، يجد أن "بروميثيوس مقيداً" قد إستعصت على الفهم بسبب فقدان بقية الثلاثية. هكذا يبدو رأياً مقبولاً القول بأن الصلة فيما بين مسرحيات الثلاثيات أو الرباعيات الأيسخولية لم تسر على وتيرة واحدة.

ومع أن البنية الرباعية كانت مفضلة ومحبة إلى قلب أيسخولوس، إلا أنه من غير المحتمل أنه إتبعه فى كل كتاباته. بل يرجح أن تكون مسرحياته المبكرة - مثل مسرحيات سابقه - منظومة على شكل إنفرادى، أى لكل مسرحية بنيتها المستقلة. وربما عاد أيسخولوس بين الحين والآخر فى مسرحياته المتأخرة إلى هذا النظام الأقدم، فنظم بعض المسرحيات الإنفرادية مثلما فعل فى "الفرس". وحتى فى حالة كتابة رباعيات مرة أخرى فإنه قد يختتم الواحدة منها بمسرحية ساتيرية لا ترتبط موضوعاً أو أسطورة بالثلاثية التراجيدية.

وندين ببقاء مسرحيات أيسخولوس السبع التى وصلت إلى أيدينا للفقهاء الذين حفظوها وإتخذوا منها أمثلة للدراسة اللغوية والأدبية. فلقد كانت هناك مجموعات مختارة من المسرح الإغريقى شاعت إبان القرن الخامس الميلادى وعلقت عليها الفقهاء. ومن بينها سبع مسرحيات لأيسخولوس، وسبع أخرى لسوفوكليس، وتسع ليوريبيديس (ووصلت عشرة مسرحيات أخريات له بدون تعليقات)، وإحدى عشر مسرحية لأريستوفانيس. وفى نهاية العصر البيزنطى قل عدد المسرحيات بهذه المجموعات المختارة لتدهور الأحوال السياسية وإنحطاط المستوى الثقافى والأدبى حتى صار نصيب كل شاعر لا يتعدى الثلاث مسرحيات. وكانت "السبعة" و "الفرس" و "بروميثيوس" هى المسرحيات الثلاث المختارة من أيسخولوس، بيد أن "أجاممنون" و "الصفاحات" كانتا تقرأ فى أحيان

نادرة، وأهملت كل من "حاملات القرابين" و "المستجيرات" تماماً. ومع أننا لا نستطيع أن نعرف على وجه اليقين المعايير التي كان يتم بها الاختيار والإحتفاظ بهذه المسرحيات. بيد أنه من الواضح أنه إختيار مدروس، وأن المسرحيات السبع تمثل تطوراً في فن أيسخولوس. "فالمستجيرات" هي باكورة إنتاج أيسخولوس المعروف لنا، حيث كانت هذه التراجيدية غنائية أكثر منها درامية. أما "الفرس" و "السبعة" فيمثلان المرحلة الوسطى. وتأتي "بروميثيوس" و "الأوريستيا" فتتمثل قمة ما وصل إليه فن أيسخولوس من نضوج. كما أن "الأوريستيا" هي الثلاثية الوحيدة التي وصلتنا من هذا الشاعر الأثيني، بل من المسرح التراجيدي الإغريقي برمته. ولا ننسى أن الإشارات الواردة عند أريستوفانيس وأرسطو قد لعبت دوراً ما في تدعيم شهرة هذه المسرحية أو تلك.

ونحن نقبل الرأي القائل بأن "المستجيرات" هي باكورة إنتاج أيسخولوس المعروف لأسباب كثيرة، منها غلبة العنصر الغنائي في هذه المسرحية، وكذا قلة الأجزاء الحوارية وعدم بروز الممثل الثاني. وتفاوتت آراء النقاد والدارسين حول تاريخ هذه المسرحية بشكل حاد. فالبعض يؤرخونها بعام ٤٩١ و آخرون يرون أنها لم تكتب أو تعرض قبل عام ٤٦١. ويرجح أنها عرضت ضمن رباعية تعالج موضوع هرب بنات داناؤوس الخمسين وملاحقة أبناء عمهن أيجيتوس (مصر) هن لإرغامهن على الزواج منهم، وقتل البنات لأزواجهن ليلة الزفاف فيما عدا هيرمنيسترا، التي أعفت زوجها من هذا المصير فحوكمت على ذلك. ويقطع بعض الدارسين بأن "بنات داناؤوس" هي المسرحية الثانية في الثلاثية التراجيدية بعد "المستجيرات" وتعالج فترة الزواج. وأما المسرحية الثالثة فهي إما "المصريون" أو "صانعو الأسرة" أي فراش الزوجية.

ويلاحظ أن أكثر من نصف "المستجيرات" غنائي أي تؤديه الجوقة، كما أن معظم الجزء الحوارى المتبقى تشارك فيه الجوقة أيضاً وبكثافة عندما تدخل في حوار مع الممثل. ولا يظهر الممثل الثاني إلا في مناسبتين، بل يمكن الإستغناء عنه في

عرض المسرحية كلها بإستثناء حوالى سبعين بيتاً (٤٧٤-٤٩٧، ٨٨٨-٩٣٠). وتدور الأحداث فى العراء قرب الشاطئ، حيث تلتف البنات الخمسون حول المذبح فى إستجداء وإستنجاد ويقف داناؤوس أبوهن بجوارهن. وتبدأ المسرحية بدعوات تتغنى بها البنات الخمسون أى الجوقة، ويتلو ذلك حوار قصير بينهن وبين والدهن حول مصيرهن. ويظهر ملك أرجوس وتستجديه البنات الخمسون لحمايتهن. وفى حوار طويل ودافئ تطرح شكوك الملك المتذبذب الذى فى النهاية يستسلم لتضرعات البنات الخمسين ويعد بحمايتهن. وظل داناؤوس فى تلك الأثناء صامتا، ولكنه الآن يتحدث فيشكر الملك فى إيجاز ويذهب إلى داخل مدينة أرجوس بهدف تقديم صلوات الشكر للآلهة. ولم يكن حضوره (مثلاً ثانياً) ضرورياً فى هذا المشهد وكان بالإمكان الإستغناء عنه. على أية حال ترك الجوقة وحيدة فى الأوركسترا فتشيد نشيدا تتضرع به لزيوس، ويستمر غناؤها حتى عودة داناؤوس بأخبار سارة مؤداها أن شعب أرجوس قد صدق على قرار الملك بحماية البنات الخمسين وقبول لجوئهن إلى المدينة. وهنا تتخبط الجوقة فى أغاني شكر للآلهة، وتصل الأحداث إلى الذروة عندما يخبر داناؤوس بناته^(٤٣) أنه يلمح عن بعد سفينة تحمل الأبناء الخمسين لأخيه أيجييتوس وتقرب من الشاطئ. وينسحب داناؤوس إلى الداخل بحجة أنه سيحذر الأرجيين بشأن هؤلاء القادمين، فيعطى بذلك الفرصة للجوقة كي تنهمك فى أغنية حزينة وشكوى مفجعة. ثم يتقدم رسول المصريين - أى الأبناء الخمسين - ويظهر على المسرح ويأمر البنات بأن يتبعنه إلى السفينة الراسية على الشاطئ، ويطلق بعض التهديدات المخيفة. فتتوسل البنات طالبات الرأفة والرحمة. ويظهر ملك أرجوس فجأة، وهنا يدور أول حوار درامى بالمعنى السليم بين الممثلين الإثنين وهو حوار ساخر ولاذع بين الملك الأرجى والرسول المصرى. وينتهى الحوار بطرد الأخير شر طردة مهزوما بعد أن

(٤٣) عن أسطورة بنات داناؤوس ومغزاها راجع:

E. Keuls, The Water Carriers in Hades. A study of Catharsis through Toil in Classical Antiquity. Adolf M. Hakkert Amsterdam 1974.

خواب مسعاه. وبعد إختفاء هذين الممثلين تعلق الجوقة على حوارهما فتعبر عن سرورها بأغنية قصيرة. ويعود داناؤوس ليقودهن إلى أرجوس ثم ينسحب الجميع وهم يدعون بالخير والبركة للمدينة وأهلها.

والموضوع الرئيسى فى "المستجيرات" - بل فى مسرح أيسخولوس كله - هو عدالة الآلهة التى تعاقب كل متعجرف ظالم، ولا يصل هذا المعنى للجمهور إلا من خلال أغاني الجوقة فى الأغلب. ذلك أن المسرحية تبدأ بالبنات الخمسين وهن يستنجدن بمذبح الآلهة. وتنتهى المسرحية وهن يرفعن أيديهن بالدعاء وبالشكر لنفس الآلهة لأنهم أنقذوهن من أيدي المعتدين. هؤلاء البنات اللاتى فررن ذعرا أمام الرسول المصرى يشكرون فى نهاية المسرحية الملك الأرجى الذى وقف معهن فى وجه الظالمين.

وعرضت مسرحية "الفرس" عام ٤٧٢ وهى المسرحية التاريخية الوحيدة التى وصلت إلى أيدينا من المسرح الإغريقى برمتة. ويتغنى أيسخولوس فى هذه المسرحية بانتصار الإغريق الساحق فى معركة سلاميس عام ٤٨٠. وما من مسرحية من مسرحيات أيسخولوس الباقية يمكن أن تظهر لنا عظمة مؤلفها وسعة أفقه أكثر من "الفرس". ذلك أن الشاعر الفذ بدلا من أن ينهك قواه ويضيع جهوده فى تضخيم وتفخيم الكبرياء الوطنية الإغريقية يعمل عقله وعبقريته فى محاولة جادة لتفسير هزيمة الفرس. وهو بالطبع تراجيدياتى، لأن صلف الفرس وعنجهيتهم إستوجبا العقاب الصارم والهزيمة المفجعة. إنها إذن ليست أنشودة نصر حماسية بل قصيدة درامية تحذيرية موجهة للمنتصرين - أى الإغريق - بقدر ما هى موجهة لغرمائهم المهزومين أى الفرس. ويركز أيسخولوس على العدالة الإلهية التى ينادى بها وضع حد للكبرياء الجوفاء والتعصب الأعمى للقومية والشعبوية. وهكذا يبدو لنا ولأول وهلة أن أيسخولوس قد جعل مجد وإنتصار الإغريق موضوعا ثانويا فى مسرحيته. بيد أن أية محاولة للتعمق فى معطيات هذه المسرحية ستظهر أنه بذلك إستطاع أن يمجّد هذا الإنتصار الإغريقى أروع تمجيد. إنه التمجيد الدرامى

غير المباشر. فعندما جعل أيسخولوس الأحداث الدرامية تجري في القصر الفارسي قد مكن بذلك مواطنيه المنتصرين من مشاهدة أثر الهزيمة على نفوس أعدائهم. ولا شك أن الإغريق وهم يرون الهاوية التي وقع فيها الفرس المغرورين يتذكرون بفخر ورضا أعمال الحرب والبطولة التي كانوا هم أنفسهم فرسانها الأشاوس في بر المعركة وبحرها. إنهم الآن يشاهدون العدو الفارسي ذليلاً في عقر داره يتجرع كأس المرارة وهو يتلقى من ميدان الحرب أخبار هزائمه تترى. وهم الآن يتحققون من أن العناية الإلهية هي التي قد أنقذتهم من هذا الشر الويل ومن مثل هذا المصير. ذلك أنهم بالطبع كانوا سيلاقون مصيراً مفعجاً لو أنهم وقعوا تحت طائلة الطغيان الفارسي الغاشم. صفوة القوة إن أيسخولوس في هذه المسرحية قد أشبع مواطنيه - متفرجي المسرح الأثيني - ورغبتهم في الإحتفاء بانتصارهم دون أن يصل الأمر إلى حد التشفى أو الإسفاف^(٤٤) أو حتى الدعاية الهزيلة، كما يفعل كثير من الكتاب المحدثين في مثل هذه المناسبات الوطنية.

ونظرة على بنية "الفرس" كقيلة بأن توضح لنا أنها تعد مثلاً ممتازاً للحبكة الدرامية البسيطة. فهي مسرحية تكاد تكون خالية من الحدث الدرامي لأن الحملة الفارسية قد إنتهت بالفعل قبل أن تبدأ المسرحية نفسها، وكل ما يعرض علينا هو إستقبال الأخبار في سوسا، أخبار الهزيمة الفارسية، ثم عودة إكسركيس وأسى الفرس على هذه الكوارث. بيد أن أيسخولوس يعرض ذلك على نحو درامي مشوق للغاية. إنه لا يعلن عن الكارثة منذ اللحظات الأولى، بل يقودنا إليها خطوة خطوة وبمهارة فائقة. ومن ثم فإن شعورنا بالتعاطف مع أبطاله يزداد عمقاً كلما مضينا معه في مسرحيته. فمنذ البداية هناك جوقة الشيوخ، الفرس القلقين على

(٤٤) راجع: Ahmed Etman, "Foreigners in Greek Tragedy". Proceedings of the 12th. Congress of the International Comparative Literature Association (ICLA) Munich 1988, Published 1990, Vol. 2, pp. 546-552.
cf. Tarek Radwan, The image of Egypt in Ancient Greek Tragedy. (Diss. in Greek) Athens 1997.

أخبار الجيش ويضفون بشكوكهم وتوجساتهم هذه جوا غامضا من الترقب لحدوث مصيبة كبرى. ثم تظهر أتوسا أم الملك إكسر كسيس وتحكى حلمها المزعج، وبالتالي يتصاعد جو الترقب والتوجس^(٤٥). وعندما يصل هذا التصاعد إلى قمته يظهر الرسول ويعلن الحقيقة السافرة، ثم يشرع فى وصف تفصيلى لخسائر الفرس الذين هزموا فى سلاميس ومجزرة بسيتاليا (Psyttaeia) والإنسحاب المدمر. وهكذا تتوالى الأنباء وتتراكم الأحران، ومع ذلك فلا زالت هناك أشياء لم تظهر بعد. إذ ينهض شبح داريوس من قبره ويؤنسب مواطنيه، لا على الهزيمة بل على الصلف (hybris)^(٤٦) والغرور ويتبأ بهزيمة أخرى لهم فى بلاتايا. والآن فقط يظهر إكسر كسيس منهكا مهلهل الثياب أشعث الشعر متربا، وحوله أتباعه فى حالة لا تقل سوءا. وينخرط الجميع فى صرخات الألم والحزن الختامية^(٤٧).

هكذا نعرف كيف استطاع أيسخولوس أن يخلع على موضوعه سمة التنوع وخصائص الدراما، وذلك بالتقدم البطئ المتدرج والمؤثر نحو الذروة. ولقد نوع أيسخولوس أيضاً فى أسلوب الكشف عن الأمور، فهو مرة ينتقل بنا من توجس وترقب خائفين إلى وصف سردي طويل ومعبر، وأخرى من الحث الجاد على الصبر والصمود إلى دعوة مباشرة إلى الحزن والأسى اليائسين. وهذه القدرة الدرامية والبراعة فى رسم الحكمة تظهر فى كل المسرحيات تقريبا مما يجعلنا نتشكك فى القول النقدى المنسوب إلى سوفوكليس بأن

(٤٥) E. Levy, "Le Théâtre et le rêve: Le rêve dans le théâtre d'Eschyle", pp. 141-168. in "Théâtre et spectacles dans l'Antiquité". Actes du colloque de Strasbourg 1981.

Karamitrou Catherine, "Atossa a "barbarian" melancholic Queen, "Sparagmos": identity of passions in Aischylos", Parnassos AH, (1996) pp. 124-130.

cf. G. Devereux, Dreams in Greek Tragedy: an Ethno-psycho- Analytical study. University of California Press, Berkeley 1976, pp. 2-27.

(٤٦) عن فكرة الهيبريس أو الصلف وتخطى الحدود أو العجرفة فى العذلية الإغريقية راجع:

N. Fisher, "Hybris, status and slavery", pp. 44-84 in A. Powell (ed.), The Greek World, (Routledg: London and New York 1995).

Chioles Yohn, "The Context of Aeschylus' *The Persians*", IMAGDD (1987), pp. 15-35. (٤٧)

أيسخولوس كان يكتب ما كتب بدافع غريزته فقط، وكان يهتدى إلى ما هو صحيح وسليم دون وعي منه. أى أنه كان فنانا بالسليقة ينظم أشعاره دون تفكير أو تدبير^(٤٨).

ولوحظ أن أيسخولوس لا يذكر الأبطال الإغريق بالإسم فى هذه المسرحية. وليس السبب الوحيد فى ذلك أنه يتحاشى إثارة مشاعر الغيرة والفرقة بين محاربي بنى قومه الإغريق. إذ يبدو لنا أن أيسخولوس بذلك كان ينشد السمو فوق كل ما هو مألوف. وكان يرمى إلى أن يحيط مسرحيته بجو من الوقار وبعض الإبهار المتمثل فى تقديم مشاهد عجيبة من بلاد أجنبية غريبة. كان المسرح قبل أيسخولوس لا يقدم سوى الأبطال الأسطوريين والآلهة. أما إذا نزل إلى مستوى تقديم أفراد من البشر فلا أقل من أن يحتفظ لهم بالعظمة والأبهة، فهو يتجنب ذكر الأماكن والأسماء الشائعة، ومحاولة إختيار كل ما هو عجيب غير معروف أو مألوف. وهذا بالضبط ما حاول أن يفعله كل من راسين وشيللر وجوته وغيرهم إبان عصر النهضة وسار على نفس الدرب بريخت فى القرن العشرين^(٤٩). ويدلل أيسخولوس نفسه على أنه يفعل ذلك عن عمد، لأنه فى مقابل تجاهل أسماء الأبطال الإغريق يذكر قوائم كاملة من أسماء الفرس. كما يجعل الجوقة - المكونة من شيوخ فارس - مخاطب الملكة أتوسا قائلة "يازوج وأم إله" (بيت ١٥٧). وعندما يظهر شبح داريوس لا تجرؤ الجوقة على النظر فى عينيه ولا حتى مخاطبته وجها لوجه (أبيات ٦٩٤-٦٩٦). وفى المشهد الختامى (بيت ٩٠٨-١٠٧٦) ينخرط إكسر كسيس - الملك العائد مهزوما - مع الجوقة فى صرخات ألم وندم وأسى تصاحبه - بالقطع - موسيقى بربرية وحشية. وقد يكون الهدف من هذا المشهد هو إظهار الضعف الفارسى.

(٤٨) Ath., p. 428 وأنظر أيسخولوس "الفرس" ترجمة وتقديم د. عبد المعطى شعراوى (الهيئة المصرية العامة

للكتاب ١٩٧٨) لاسيما المقدمة ص ٧-٦٢.

(٤٩) أحمد عثمان، الكلاسيكية فى مسرح عصر النهضة، ص ١٣٦ وما يليها.

نفس المؤلف، قناع البريختية، فى أماكن متفرقة.

وقبل أن نختتم حديثنا عن "الفرس" نود التنويه إلى أن أيسخولوس - مثل شكسبير فيما بعد - لا يحفل كثيرا بالدقة التاريخية الصارمة، بل ويقع فى خطأ الخلط الحضارى والزمنى anachronismos. لأنه يجعل الفرس يتضرعون لآلهة تحمل أسماء إغريقية، فهم يصلون لزيوس وهرميس وأبوللو (أبيات ٢٠٥، ٥٣٢، ٦٢٩، ٩١٥). بل إن تمثالا للإله الأخير وعلى نحو إغريقى قح يقف أمام القصر الملكى الفارسى. كما أن القرايين المقدمة لشبح الملك داريوس (أبيات ٢٠٥، ٦٠٧ وما يليه) إغريقية وليست فارسية^(٥٠).

عرضت مسرحية "السبعة ضد طيبة" عام ٤٦٧، وموضوع الثلاثية التراجيدية التى جاءت هذه المسرحية فى إطارها هو اللعنة التى أصابت آل لايوس. وفى "لايوس" أولى مسرحيات هذه الثلاثية يشرح المؤلف سبب اللعنة وأس الفساد. وفيها تنذر نبؤة دلفى هذا الملك بالقول أنه "إذا مات بدون خلف فسينقذ المدينة" (راجع "السبعة" بيت ٧٤٥-٧٥٠). بيد أن لايوس ضرب بهذا النذير عرض الحائط وأنجب ولدا (سيحمل إسم أوديب فيما بعد)، وألقاه فى العراء فوق جبل كيثارون، وهكذا حقت عليه اللعنة من أرباب السماء. وفى المسرحية الثانية "أوديب" بدأت اللعنة تحدث أثارها الوخيمة، إذ قتل أوديب أباه وأصبح ملكا على طيبة وتزوج أمه. وفعل كل ذلك دون علم، فلما إنكشفت له حقائق الأمور فقا عينيه ولعن ولديه إتيوكليس وبولينيكس متبأ لهما بمصير سئ حين قال لهما "ستقتسمان التركة بحد السيف، لكى يتساوى نصيب كل منكما مع الآخر" ("السبعة" أبيات ٧٧٨-٩٧١، ٩٠٨). وهذه اللعنة هى التى تنشط فى مسرحية "السبعة". فإتيوكليس الذى هو الآن ملك طيبة لم يتنازل لأخيه عن الحكم عندما جاء دوره، مما اضطره الأخير لأن يهاجم المدينة مستعينا بستة قواد من أرجوس. ويقتل الشقيقان كل منهما الآخر،

(٥٠) عن الخلط الزمنى راجع:

أحمد عثمان، "الزمن المأساوى فى الفكر الإغريقى"، ألف مجلة البلاغة المقارنة" عدد ٩، الجامعة الأمريكية بالقاهرة (١٩٨٩)، ص ١٧٣-١٨٨.

نفس المؤلف، الكلاسيكية فى مسرح عصر النهضة، ص ٢٤٨، وما يليها.

وهذا هو النصيب المتساوي الموعود على لسان أبيهما لكل منهما، إنه الموت على أسوار طيبة في وقت واحد.

وكان من الممكن أن تنتهي المسرحية بموت الأخين، بيد أن المؤلف يضيف مشهداً آخر تعلن فيه أنتيجوني عزمها على دفن أخيها بولينيكيس رغم صدور أمر رسمي عن شعب طيبة يمنع دفنه. ويرى بعض النقاد أن هذا المشهد مقحم على المسرحية، وأن الذى أضافه يقلد مسرحية "أنتيجوني" لسوفوكليس. ويستند هؤلاء النقاد ليس فقط على أن هذا المشهد يفسد نهاية الثلاثية التراجيدية، بل أيضاً على حقيقة أنه فى حالة عرضه يحتاج إلى ثلاثة ممثلين. ويرد نقاد آخرون على ذلك بأن الدارس المدقق لا يجد بادرة إقحام فى هذا المشهد، كما أن مسألة أنه يحتاج إلى ممثل ثالث غير مستعصية على الحل. إذ لوحظ أن دور إسميني (الممثل الثالث) فى هذا المشهد صغير جداً، ويمكن أن يقوم به واحد من الممثلين الإضافيين أو الإحتياطيين Parachoregemata الذين كانوا تحت طلب شعراء التراجيديا. ويلاحظ أن الأمر بعدم دفن بولينيكيس ينسب إلى كريون عند سوفوكليس، بينما هو صادر عن شعب طيبة عند أيسخولوس فى "السبعة" (أبيات ١٠٠٥-١٠٠٦)، مما يتعارض مع أن يكون هذا المشهد تقليداً لمسرحية سوفوكليس. ويمكن الرد على الانتقادات الموجهة لهذا المشهد الإضافى يتبنى أسس جمالية. حقاً إنه يتعارض بعض الشئ مع إتساق البناء الثلاثى، لأنه ينذر بمصائب لاحقة بدلا من التعليق أو تعميق المصائب السابقة. غير أن هذا المشهد فى نفس الوقت يقدم صورة مناقضة لما سبق، ومن ثم يضيف معنى جديداً للكوارث التى وقعت. وبعبارة أخرى يقول لنا هذا المشهد إنه إذا كانت أحداث الثلاثية التراجيدية حتى الآن قد قامت على نظام الجريمة والعقاب بجريمة أخرى، مما أدى إلى الحقد الأسود الموروث فى قلب الأخين المتحاربين، فإن شجاعة وحنان أنتيجوني الأخوين يضيئان بعض الشئ هذه الصورة القاتمة، ويشعان بصيصاً من الأمل حول مصير هذه الأسرة المنكوبة^(٥١).

(٥١) يقربنا هذا التفسير للثلاثية الأوديبية من ثلاثية "الأوريستيا" ونهايتها بتحول ربات العذاب والانتقام أى الإيرينيات إلى ربات رحمة وصفح. أنظر: أحمد عثمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ص

وتعد مسرحية "السبعة" مثلاً جيداً على المرحلة الإنتقالية في مسرح أيسخولوس من الغنائية الملحمية إلى الدرامية الناضجة. ولو أننا نتحفظ على رأى فيرال A.W.Verrall في مقدمته لهذه المسرحية، إذ يعتبرها من حيث إحكام الحبكة الدرامية أفضل المسرحيات الإغريقية طراً فيما عدا "أوديب ملكاً" لسوفوكليس^(٥٢). فنحن من جانبنا نرى في هذا الرأى مغالاة لا داعى لها، لأن الجزء الأكبر من المسرحية لا يزال غنائياً وصفياً أى سردياً ملحماً. يضعنا أيسخولوس منذ البداية في قلب مدينة محاصرة وفي جو ملى بالشائعات المخيفة والمحاذير، وتأتى أغاني ورقصات الجوقة لتعبر عن الخوف المستيرى أو الهلع الجنونى الذى يستولى على قلب نساء المدينة. ثم تتوالى أحاديث وخطب مفعمة بروح البلاغات العسكرية المبالغ فيها، حيث توصف إستعدادات المهاجمين والمدافعين. وفجأة يتقدم الحدث نحو الذروة وتتوالى الأحداث بسرعة عندما يعلن إتيوكليس قراره بمواجهة أخيه ويندفع نحو المعركة وتصل الأخبار بعد ذلك من الميدان. وتظهر على المسرح جثتا الأخين المقتلين وتنتهى المسرحية ببكاء الأختين - أنتيجونى وإسمينى - وبمشهد البطولة النائشة الذى تعلن فيه أنتيجونى الصبية قرارها بدفن أخيها.

إنها إذن مسرحية حربية "مفعمة بآريس" إله الحرب Areos meston على حد قول القدامى وفي مقدمتهم أريستوفانيس^(٥٣). بيد أن المشهد الذى جذب إنتباه النقاد أكثر من غيره هو الذى يرد فيه وصف الأبطال السبعة المهاجمين والمدافعين. فالرسول يصف كل قائد من القواد الأرجيين الستة القادمين مع بولينيكيس، وفي كل مرة يجيبه إتيوكليس بحديث مساو فى الطول لحديثه ويصف فيه البطل الطبى المقابل. وتنتهى الثنائيات الحوارية هذه بأغنية للجوقة تأتى كختم موسيقى لبيان عسكري. وهكذا نجد هذا المشهد epeisodion مكوناً من سبعة أجزاء متساوية ومتسقة، ولكنه على أية حال ليس درامياً من حيث النغمة الأساسية. بدليل أنه كان موضع إنتقاد شديد من قبل القدامى والمحدثين على حد سواء.

ap. Haigh, op, cit., p. 108n. 1; cf. Kitto. Greek Tragedy, pp. 45-55.

(٥٢)

Ar., Ran. 1021.

(٥٣)

وكان أول المنتقدين هو يوريبيديس الذى فى مسرحية "الفينيقيات" (أبيات ٧٤٩-٧٥٢) تحاشى أن يورد وصفا مطولا ومماثلا، وذلك فى مشهد بمسرحيته يجرى بين أنتيجونى والحارس الذى يرى الجيوش الأرجية من فوق القلعة. لقد إعتبر يوريبيديس هذا الوصف الطويل عبثيا أو منافيا للتوتر الدرامى المطلوب، ولا سيما أن الأعداء على الأبواب. ومهما قيل عن وصف أيسخولوس للجيوش السبعة فى الطرفين، فإن أحدا لا ينكر أنه وصف أخاذ ودقيق وأبعد ما يكون عن أن يثير الملل. ومما لا شك فيه أن الجوقة كانت تراقب وتواكب هذا الوصف بالرقصات التعبيرية المتناغمة، مما أعطى لتيليسستيس Telestes - راقص أيسخولوس - فرصة كبيرة لإبراز مواهبه وإحراز مزيد من الشعبية والشهرة، لأنه فى عرض صامت قد عبر عن صخب المعركة الملهبة^(٥٤).

وبالنسبة لمسرحية "بروميثيوس مقيدا" لا نعرف تاريخا محددًا لعرضها بيد أن بعض النقاد، وفى مقدمتهم هيج، يأخذون من الإشارة الواردة فى المسرحية (بيت ٣٦٦-٣٧٢) إلى بركان أيتنا الذى وقع عام ٤٧٥، بالإضافة إلى حقيقة أن المشهد الإفتاحى يستلزم وجود ثلاثة ممثلين، دليلا على أن عام ٤٦٨ هو التاريخ المرجح لعرض هذه المسرحية. ويقولون إن أسلوب المسرحية يوحى بأنها تالية لمسرحية "السبعة"، وأنها من مسرحيات أيسخولوس المتأخرة بصفة عامة. ويقول هيج كذلك إنه لا تثار شكوك كثيرة حول أن هذه المسرحية كانت جزءاً من ثلاثية تراجيدية، ولا حول أنها كانت الأولى فى هذه الثلاثية، وتتلوها "بروميثيوس طليقا" و "بروميثيوس سارق النار". ويضيف هيج القول بأن النقاد كانوا فى السابق يظنون أن "بروميثيوس سارق النار" هى أولى الثلاثية على أساس أنها تضع البداية أى أسباب العداوة بين البطل وزيوس. ولكن هذه الأسباب - برأى هيج - تطرح فى "بروميثيوس مقيدا" بحيث يصبح من العسير تصور وجود مسرحية سابقة لها. يضع هيج إذن "بروميثيوس سارق النار" على أنها المسرحية الثالثة لا الأولى فى الثلاثية. وهو يرى أنها كانت مسرحية ذات طابع محلى ووطنى بالنسبة لأثينا، إذ أنها تخلد ذكرى تأسيس عبادة

بروميثيوس سارق النار في هذه المدينة. ذلك أن بروميثيوس حامل لقب "سارق النار" Pyrophoros كان يعبد في أثينا بشئ من التقديس الخاص. وتكريماً له كان يعقد سباق لحاملي شعلات النار. وقيل كذلك إن أثراً لقدمه العملاقة كان لا يزال يرى فوق صخرة الأكروبوليس. بل كان هناك ما يخلد قصة تصالحه مع رب النار والبراكين هيفايستوس فوق مذبح المعبد المقام هناك للربة بالاس أثينة. وهذه الحقائق كلها - برأى هيغ - يمكن أن تشكل في مجموعها المادة الخام لمسرحية ختامية بعنوان "بروميثيوس سارق النار" وتشبه إلى حد كبير "الصفحات"، التي تختم الثلاثية الأوريسية، حيث يقام في نهايتها معبد خاص لهؤلاء الربوات عند سفح الأكروبوليس^(٥٥).

بيد أن كلا من ويست M.L. West وجريفيث M. Griffith وتابلين O. Taplin قد أعادوا إحياء الشكوك مؤخراً حول ترتيب مسرحية "بروميثيوس مقيداً" في الثلاثية، بل وحول نسبة هذه المسرحية لأيسخولوس أساساً. ويؤرخ ويست هذه المسرحية بما بعد عام ٤٤٠ بقليل، أي بعد موت أيسخولوس بحوالى ستة عشر عاماً، ويرى أن "بروميثيوس سارق النار" هي الأولى وتتلوها "بروميثيوس مقيداً" ثم "بروميثيوس طليقاً". ويربط بين هذه الثلاثية ونظرية بروتاجوراس عن الحضارة ومعبد هيفايستوس الأثيني الذي شرع في بنائه عام ٤٤٩ وإكتمل عام ٤٤٠، حيث عقدت مهرجانات ضخمة شملت طقوس عبادة النار الفخمة وحيث تم الصلح بين بروميثيوس وهيفايستوس^(٥٦). وموضوع "بروميثيوس مقيداً" هو عقاب هذا البطل من سلالة المردة التيتانيس الذي أثار البشرية وأيقظها من سباتها وأغاثها من وحشيتها، إذ علم الإنسان فنون النار متمرداً بذلك على أوامر زيوس رب الأرباب. فبسبب هذه الجريمة يقيد بروميثيوس بالأصفاد ويربط إلى ظهر صخرة بجوار المحيط عند نهاية العالم، ثم يلقي به إلى أعماق الجحيم تارتاروس فيما بعد. ولكن يفهم مما يرد في المسرحية ما يبشر بأن هذا البطل سيطلق سراحه مرة أخرى على يد أحد أحفاد إيو. إذ سيضطر زيوس

Haigh, op, cit., pp. 109-114.

(٥٥)

M.L. West, "The Prometheus Trilogy", JHS XCIX (1979), pp. 130-148.

(٥٦)

cf. M. Griffith, *The Authenticity of Prometheus Bound* (Cambridge 1977), passim; O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus* (Oxford 1977), pp. 460-469.

إلى الإفراج عنه فى مقابل الكشف عن سر خطير يترتب عليه مستقبل عرش زيوس نفسه (أبيات ٧٥٥-٧٧٥). ومن ثم فالمرجح أن الإفراج عن البطل يقع فى مسرحية "بروميثيوس طليقا"، وفيها لا يزال المشهد فوق صخرة القوقاز حيث يظهر بروميثيوس مقيدا بعد أن أحضر ثانية من أعماق تارتاروس. ويبدأ الحدث بإقتراب الجوقة المكونة من أفراد سلالة التيتانيس الذين أتوا من كل حدب وصوب لكى يواسوا بروميثيوس. فيحكى لهم الأخير قصة آلامه والنسر الذى أحاله زيوس عليه ليتغذى على كبده. إذ كان ينهشه نهارا حتى يأتى عليه، ثم يعاد خلقه من جديد ليلا ليأتى النسر فى اليوم التالى فيجد ما يلتهمه وهكذا ليظل عذاب بروميثيوس أبديا. ثم يظهر هرقل الذى بعد أن يسمع نبؤات تتحدث عن أعماله الخارقة ومغامراته المستقبلية من بروميثيوس يصوب سهامه إلى النسر فيرده قتيلا. ويحذر بروميثيوس زيوس من مغبة زواجه من ثيتيس ويهدئ من غضبه. ولقد استطعنا أن نجمع هذه المعلومات عن هذه المسرحية المفقودة من الشذرات المتبقية منها. حيث عرفنا كذلك أن بروميثيوس يلعب فى هذه المسرحية - كما فى "بروميثيوس مقيدا" - الدور الرئيسى كما أن الجوقة فى كليهما متعاطفة معه. وأما وصف أعمال هرقل فى "بروميثيوس طليقا" التى تقع معظمها فى الغرب - فهى توازى وتقابل مغامرات إيو - التى تجرى بالشرق - فى مسرحية "بروميثيوس مقيدا".

وتبرز مشكلة مستعصية أمام دارسى ونقاد أيسخولوس، وتتمثل فى صعوبة تبرير سلوك زيوس الكريه فى "بروميثيوس مقيدا" المسرحية الكاملة والوحيدة التى وصلتنا من هذه الثلاثية موضوع حديثنا. فرب الأرباب يعاقب بقسوة لا مثيل لها بطلا قدم خدمة جليلة للبشرية. وليس ضروريا أن يعلل الاعتراض على صورة زيوس هذه بالقول إنها تصطدم بمشاعر الجمهور الأثينى المتفرج. لأننا سنلاحظ أن آلهة الإغريق فى الأسطورة والأدب - ومنذ هوميروس وبفضل إتجاهه الأنثروبومورفى - يعانون من نفس الأهواء والأخطاء والانفعالات المتناقضة التى يخضع لها البشر. ومن ثم فإن تصوير زيوس حاكم السماء طاغية يبطش ببطل فاعل للخير لن يكون مفاجئا أو مناقضا للضمير الدينى الأثينى. بيد أن المشكلة الحقيقية التى تواجهنا هى كيف تجعل هذه الصورة - مألوفة كانت أو غير معروفة - تتسق

وتنسجم مع الفكرة الأساسية التي يقوم عليها مسرح أيسخولوس برمته، أى أن زيوس يمثل ويجسد صورة العدالة المطلقة فى الكون. والحل الذى لجأ إليه معظم النقاد هو أنه لا حل لهذه المشكلة، أى أن الحل الذى كان يمكن قبوله قد فقد مع المسرحيتين الآخرين. ومن قائل بأن الحل المطروح فيهما كان يشبه الحل الموجود فى "الصفاحات" بالنسبة للثلاثية الأوريسية، أى أن أيسخولوس فى الثلاثية البروميثية يطرح فكرة إنتصار مبادئ جديدة على مبادئ أقدم وهو يفعل ذلك بالتدرج. إلى آخرين يقولون إن الثلاثية تصور إنتصار آلهة الأوليمبوس المعتدلين على آلهة الأرض الوحشيين. وهذا رأى من العسير الدفاع عنه فى ضوء معطيات "بروميثيوس مقيداً"، حيث نجد كل الصفات الحميدة تقع من نصيب بروميثيوس لا زيوس. وهناك من يقولون بأن الثلاثية البروميثية ترسم مراحل تطور شخصية زيوس نفسه. فالمسرحية الأولى التى وصلتنا تصوره حاكماً جديداً إستولى على العرش مؤخراً ويفرض سلطانه بالقوة التى لا تخلو من قسوة وظلم. وفى المسرحيات التالية يمر بمراحل تطهيرية أخرى ستأخذ عصوراً بأكملها. ولكن مثل هذا التصور يستوجب وجود بعض التمهيد فى المسرحية الأولى، وهو مالا نعتز له على أثر^(٥٧).

وعاب بعض النقاد على أيسخولوس أنه لم يفلح تماماً فى الجمع بين أفكاره العصرية ومعطيات الأسطورة التقليدية. وبعبارة أخرى يقولون إن أيسخولوس ركز إنتباهه على بروميثيوس ورسم شخصيته الدرامية بعناية فائقة، فى حين ترك زيوس بمسرحيته يظهر بالصورة التقليدية البدائية فى الأساطير. ولا ينفرد أيسخولوس بمثل هذا التفاوت المعيب. ونضرب أمثلة عليه من الأدب العالمى والإنسانى فنذكر سوء المعاملة التى لاقتها ديدو

(٥٧) عن مزيد من التفاصيل راجع:

J. Duchemin, "La Justice de Zeus et le Destin d' Io: Regard sur les sources proche-orientales d'un Mythe Eschyleen" REG XCII (1979), pp. 1-54

L.R. Farnell, "The Paradox of *Prometheus Vincit*", JHS LIII (1933) pp. 40-50.cf. E.R. Dodds, *The Prometheus Vincit* and the progress of scholarship", The ancient concept of progress. Oxford 1973, pp. 26-44.D.J. Conacher, *Aeschylus' Prometheus Bound: A Literary commentary*. Toronto 1980.Müller Heiner, "*Prometheus*" IMAGDD (1987), pp. 225-227.

الرقيقة على يد آينياس بطل ملحمة "الإنيادة" لفرجيليوس. وفي "الفردوس المفقود" ليلتون نجد الشيطان "ساتان" - وهو ما يقابل بروميثيوس هنا - يتمتع بإرادة لا تقهر وشجاعة لا تعرف الإستسلام مما دفع شيللى للقول بأنه، أى هذا الشيطان، هو البطل الحقيقي للملحمة. ومهما قيل عن مسرحية أيسخولوس "بروميثيوس مقيدا" فهي بلا جدال تقدم فكرة البطل الذى يضحي بنفسه فى سبيل تقدم البشرية، وهى فكرة فى حد ذاتها كفيلة بتخليد المسرحية ومؤلفها. علاوة على ذلك فيمكن إعتبار هذه المسرحية معالجة درامية لصراع الإنسان مع قدره، أو كفاح المضطهد فى سبيل الحرية ضد الطغيان. إنها إذن مسرحية تستولى على إعجابنا وتشد إنتباهنا من أية زاوية نظرنا إليها. المهم أن ندرك أن كل هذه الزوايا لم تكن غائبة عن ذهن مبدعها كما قد يظن البعض. بل إن هذه المسرحية هى أكثر مسرحيات أيسخولوس شهرة بين المحدثين. وفى هذا الصدد نذكر أن شيللى كتب مسرحية تكمّل قصتها وأعطاهما عنوان "بروميثيوس طليقا"، وكأنه يتخيل المسرحية الثالثة فى الثلاثية. ونظم اللورد بايرون قصيدة عن موضوعها وإعترف بأن هذه المسرحية الأيسخولية قد أثرت فى كل ما كتبه. ولقد شرع جوته فى نظم مسرحية يعارض بها مسرحية أيسخولوس ولكنه تركها ناقصة. وهناك العديد من المسرحيات التى يحاول مؤلفوها تقليد أيسخولوس ولكنهم أقل أهمية وأكثر عددا من أن نرصدهم هنا^(٥٨).

وقبل وفاته بعامين أى عام ٤٥٨ عرض أيسخولوس الثلاثية الأوريسية "أجاممنون"

(٥٨) كتب لويس عوض عن تأثير أسطورة بروميثيوس فى الأدب الإنجليزى والفرنسى الدراسة التالية:

Louis Awad, The Theme of Prometheus in English and French Literature. A study in Literary Influences. Ministry of Culture, Cairo 1963.

عن تأثير أسطورة بروميثيوس على الشعر العربى الحديث والمعاصر أنظر:

أحمد عثمان "عبد الوهاب البياتى وحرائقه الشعرية"، مجلة "الكويت" عدد ١٦ (١٩٨٢)، ص ٣٦-٤٣

وأنظر لنفس المؤلف: "سارق النار وملهم الأشعار"، مجلة "الدوحة" العدد ٨٧ (مارس ١٩٨٣)،

ص ١٤٢-١٤٦. وأنظر لنفس المؤلف "على هامش الأسطورة الإغريقية فى شعر السياب"، مجلة "فصول"

المجلد الثالث العدد الرابع (يوليو - أغسطس - سبتمبر ١٩٨٣)، ص ٣٧-٤٦.

cf. Ahmed Etman, "Gli Studi Classici e il loro influsso sulla letteratura creativa in Egitto e nel Mondo Arabo" ACME LIV (Gennaio- Aprile 2001), pp. 3-10.

و "حاملات القرابين" و "الصافحات" أو "ربات الصفح" مع المسرحية الساتيرية "بروتوس"، وكانت الرباعية كلها تسمى "الأوريستيا". ولا ندرى ما إذا كانت هذه التسمية من قريحة أيسخولوس أم لا، ولكن أريستوفانيس يعرفها على أية حال ويذكرها في "الضفادع" (بيت ١١١٩). ولأن المسرحية الساتيرية "بروتوس" لم تصلنا فإننا لا نعرف محتواها ولا علاقتها بالثلاثية التراجيدية، وإن كان من المحتمل أنها تتناول موضوع مينيلوس أخى أجامنون، وكيف أنه ألقى القبض عليه عندما ذهب إلى الشاطئ المصرى فتم إنقاذه بعون إله البحر بروتوس.

وموضوع الثلاثية الأوريستية - مثل الثلاثية الأوديسية - هو توارث اللعنة، لقد بذر أترسوس بذور اللعنة الأولى عندما قتل أبناء أخيه ثيستيس. وزاد أجامنون الطين بلة عندما ذبح ابنته إفيجينيا مضحيا بها قرباناً للآلهة فى سبيل مجده الحربى. وهامى الثلاثية الأوريستية تعالج نتائج تراكم اللعنة فكلية تمنسرا تستغل غياب زوجها وتعشق ابن عمه العدو اللدود أيجيسثوس. وبالتعاون مع الأخير تقتل هذا الزوج لدى عودته من طروادة منتصرا وجالبا السبايا، وعلى رأسهن كاسندرا بنت ملك طروادة برياموس ومجدوبة أبوللون. ويقتل أوريستيس الزانيين القاتلين أى أمه وأيجيسثوس إنتقاما لأبيه أجامنون، وبذلك تتلوث يده بدم أمه ويعرض نفسه لإنتقام الإيرينيات وهن الربات المتخصصة فى تعذيب من يسفك دم ذوى القربى، يتحلقن حوله ويطاردنه فى كل مكان حتى فى معبد دلفى. وينتهى المطاف بأوريستيس فى أثينا حيث تعقد له محاكمة فى الأريوباجوس برئاسة الربة أثينة وهناك تبرأ ساحتته.

وجاءت أول إشارة لهذه الأسطورة فى "الأوديسيا" (الكتاب الأول بيت ٣٥ وما يليه، والثالث ٢٦٣ وما يليه، والرابع ٥٢١ وما يليه، والحادى عشر ٤٠٩ وما يليه). ولكنها فى إطار الملحمة الهومرية ليست سوى قصة شهوة وقتل وإنتقام لا أكثر. ولقد عالج ستسيخوروس الأسطورة بالتفصيل فى قصيدته الغنائية الطويلة "الأوريستيا" التى سبق أن تناولناها فى الباب الثانى. وتطرق إلى نفس

الأسطورة الشاعر أجياس Agias فى "عودة أبطال طروادة" Nostoi، وهى إحدى ملاحم الحلقة الملحمية. بيد أننا لا نعرف تفاصيل كافية عن هاتين الروايتين فيما عدا أن موضوع ندم أوريسستيس أصبح بارزا، وأن روح أمه المقتولة صارت تطارده وتلاحقه أينما حل أو رحل. وفى البيثية الحادية عشر لبنداروس (بيت ٢٥ وما يليه) وردت إشارة عابرة لموضوع الإنتقام لإفيجينيا التى ذبحت قرباناً على أنه الدافع الرئيسى للجريمة التى إقترفتها كليتمنسترا. وهذا يعنى أن الشهوة لم تكن دافعها الوحيد برواية ورأى بنداروس. ومع أننا لا نعرف أكثر من ذلك عن الأسطورة، إلا أن هذا القليل الذى نعرفه يكفى لتوضيح أنها كانت أسطورة ذائعة ومتداولة فى الأدب قبل أن يصوغ أيسخولوس ثلاثيته الخالدة.

ولكن المغزى الأخلاقى للأسطورة هو بلا أدنى شك من إبتداع أيسخولوس، فعلى يديه أصبحت قضية الجريمة والعقاب هى العنصر البارز والركيزة الأساسية. ففكرة الثلاثية الأوريسستية تلخص فى أن جريمة وقعت فى الماضى البعيد ولا بد من عقاب المجرمين الآن ولو بتعذيب أبنائهم وأحفادهم. وبعبارة أخرى لقد أسبل دم منذ زمن بعيد وهو يستيقظ الآن ويطلب بالإنتقام لنفسه دون هوادة. ويلاحظ أن الحدث الدرامى فى "أجاممنون" بسيط لا تعقيد فيه. فالمشاهد تتوالى وتصعد بالمأساة إلى الذروة دون عوائق. هاهو الحارس فى مطلع المسرحية بزرع الشكوك حول سكان قصر أجاممنون، وبعده تأتى الجوقة لتعبر عن مخاوفها وترفض تصديق أنباء الرسول عن مقدم أجاممنون منتصرا. وعندما يصل الأخير تستقبله زوجته بترحاب الخداع ونفاق الخيانة، وبذلك تنمو الشكوك وتزداد المخاوف من وقوع الكارثة. ثم يأتى هذيان كاسندرا وتنبؤاتها التحذيرية بمثابة الزيت الذى يصب على جمرات النار فيوقظها لتشتعل ويتوهج أوارها. ذلك أن أجاممنون يضيف إلى جرائمه السابقة - ذبح إفيجينيا وهجر الزوجة لمدة عشر سنوات فى طروادة - جريمة أخرى، إذ يحضر إلى منزل الزوجية عشيقته الطروادية. ويهدف المؤلف بذلك إلى تقليل شعورنا بالغضب عندما يقتل أجاممنون.

فثبتت أنظارنا على ذنوب هذا الملك يهدد لقتله على يد زوجته كليتمنسترا وعشيقتها. أما تنبؤات كاسندرا فتربط بين جرائم أتريوس في الماضي البعيد والجرائم التي على وشك أن تقع الآن. كما أن رد فعل شيوخ أرجوس - الجوقة - غير المتكافئ والطنان يعد عنصرا نصف كوميدي يهدف به أيسخولوس إلى تخفيف حدة التوتر، ويشبهه إلى حد ما حديث الحارس قبل إكتشاف مقتل ماكث عند شكسبير.

ويظهر الجزء الأخير من "حاملات القرابين" براعة أيسخولوس في استخدام الحيل الدرامية وإدارة الأحداث على نحو لم يسبق له مثيل. والخداع الذي تمارسه المربية إزاء أيجيسثوس (أبيات ٧٣٤-٧٨٢) هو أول مثل قديم لما سيصبح فيما بعد عاديا ومألوفا في مسرحنا الحديث. بيد أن الجزء الأول من المسرحية نفسها يكاد يخلو من الحدث الدرامي ويكاد لا يتعدى مرثية kommos أو بكائية يشارك فيها أوريسستيس واليكترا والجوقة حول مقبرة أجامنون. وبلغ من طول هذا الجزء أن شكك بعض النقاد في ضرورة وجوده. ولكن مؤلاء النقاد ينسون أن هذه المسرحية كتبت للعرض لا للقراءة، وفي عرضها لا يمكن أن نخرج بنفس الإحساس الذي خرجوا به من قراءتها أي الملل. ذلك أن مشهد القبر وحوله الجوقة بملابس الحداد وبكاء أوريسستيس واليكترا وتعرفهما على بعضهما البعض، وحدث كل ذلك بمصاحبة الرقصات الجنائزية والموسيقى لا يمكن أن يترك أي مجال للملل.

ومن الرسوم على الأواني الأثرية يظهر أوريسستيس وهو يطعن صدر أيجيسثوس بالبلطة، بينما تحاول كليتمنسترا أن تطعن ابنها المهاجم ببلطة أخرى من الخلف. ويتكرر هذا المنظر كثيرا في رسوم الأواني مما يوحي بأنه يعكس الروايات القديمة المتداولة حول الأسطورة. وهذا يعنى أن الزانيين القاتلين قد قتلوا معا في صراع مختلط ومتشابك. ولقد غير أيسخولوس في هذا المشهد بمسرحية "حاملات القرابين" لأنه وإن احتفظ بالبلطة (pelekys بيت ٨٨٩) سلاحاً تحمله

كليتمنسترا، إلا أنه جعل عملية قتل أيجيستوس تتم أولاً، وذلك لكي يتسنى له أن يقدم مشهداً حوارياً بين الابن وأمه مما يعمق درامياً تأثير جريمة قتل الأم.

ويتجلى أثر ذلك التعميق في "الصفاحات" فرغم أن قتل أوريسستيس لأمه قد تم بناء على أوامر من أبوللون ومع أنه محق في ذلك، إلا أنه بهذا الفعل العنيف قد عرض نفسه للعقاب طبقاً لفكرة العدالة الإغريقية التقليدية، ومؤداها أن سفك دم الأم ليس بالذنب الذي يغتفر، وهذا ما تصر عليه ربّات الانتقام. وعندما يصل أوريسستيس إلى دلفي يطهره أبوللون، ومع ذلك تلاحقه ربّات الانتقام حتى أثينا. وعند محاكمته أمام الأريوباجوس حيث تقف ربّات الانتقام موقف الإدعاء ويقف أبوللون موقف الدفاع تتساوى أصوات أعضاء المحكمة. ولكن أوريسستيس يفوز بالبراءة بفضل كون الربة أثينة - رئيسة المحكمة - قد صوتت إلى جانبه فرجحت كفة البراءة على كفة الإدانة رغم تساوى الأصوات. وهو مبدأ تشريعي يؤخذ به إلى يومنا هذا.

وفي هذه المسرحية "الصفاحات" ينتقل إهتمام أيسخولوس من الشخصيات إلى الأفكار والمبادئ. إن تبرئة أوريسستيس وتحول ربّات الانتقام والعذاب إلى ربّات رحمة وصفح يوحيان بالمغزى النهائي للمسرحية، أي أفضلية الرحمة على تطبيق قوانين العدالة الصارمة ودون تأكد ما إذا كانت ستصيب من هو برئ. ولما كان معبد ربّات الصفح يقع فعلاً على سفح الأريوباجوس فإن خروج ربّات الصفح - أي الجوقة - في نهاية المسرحية من الممر الغربي لمسرح ديونيسوس يخلق تأثيراً بأنهن يتجهن فعلاً إلى معبدهن. ولا ينكر أحد مبلغ تأثير هذا المشهد أو الموكب على نفوس الجمهور الأثيني، فهو مشهد يربط الماضي الأسطوري بالحاضر الواقعي^(٥٩).

(٥٩) S. Saïd, "Concorde et civilisation dans les *Eumenides*" (Eum. vv. 858-866 et 976-987)", pp. 97-122 in Théâtre. et Spectacles dans l' Antiquité. Actes du Colloque de Strasbourg 1981.

ولقد بذل أيسخولوس أقصى ما فى وسعه لكى يظهر ربّات الإنتقام فى أبشع صورة، فألبسهن ملابس سوداء وجعل خصلات شعرهن أفاعى تتلوى وغطى الأقنعة على وجوههن بالدم^(٦٠). وروى أن منظرهن كان من البشاعة بحيث أن الأطفال فى صفوف المتفرجين قد أصابهم الذعر إلى حد الإغماء أو العيوبة. أما النساء الحوامل فقد وضعن حملهن قبل الآوان، أى أجهضن^(٦١). وقيل إن هذا هو السبب الذى حال دون أن يعاد عرض هذه المسرحية مرة أخرى^(٦٢).

والأسطورة - كما نعرف - تمثل الجانب النظرى فى العقيدة الدينية الإغريقية. ولقد عالج أيسخولوس الأساطير فى تراجيدياته بشئ من الورع. فهو يرى أن وظيفة الشاعر الدرامى أن يقدم هذه الأساطير على نحو لائق ومؤثر بهدف السمو بعقول المتفرجين عن طريق تقديم صورة مثالية للعالم البطولى. وإنطلاقاً من هذا المفهوم الأيسخولى للتراجيديا لا يتوقع المرء أن يكون أيسخولوس مثل شكسبير فى نظره لرسم الشخصية. فالأخير يرى أن رسم الشخصية هو بمثابة "أن تمسك المرأة للطبيعة"، ولكن أيسخولوس فعل خلاف ذلك، لأنه قدم على مسرحه مخلوقات بشرية تتميز بقوة مثالية وفخامة علوية. الأبطال والآلهة فى المسرح الأيسخولى مقتبسون من العالم البطولى الملحمى القديم، فلهم نفس السمات الرئيسية المتمثلة فى القوة والشجاعة اللتين تفوقان كل المقاييس البشرية العادية، ويتمتعون كذلك بإرادة صلبة لا تعرف اللين وبقدرة على التحمل بلا حدود. إنهم

Paus., I, 28, 6.

(٦٠)

Vit, Aesch. p. 4.

(٦١)

(٦٢) وعن مزيد من الدراسات حول "الأوريستيا" راجع:

A. Lebeck, *The Oresteia: a study in language and structure*. Washington 1971.C.W. Macleod, "Politics and the *Oresteia*" JHS 102 (1982), pp. 124-144.A. Umberto "Four Theatrical interpretations of "*Oresteia*", IMAGDD (1987), pp. 100-108.F. Decreus, "*The Oresteia*" or the Myth of the Western Metropolis between Habermas and Foucault" ISAGDC (1999), pp. 286-308.

J. Diggle, "The Ancient Drama Reborn. Cambridge-Greek Play 1882-1998". ISAGDC (1999), pp. 325-328.

إلى درجة كبيرة في مآمن من نقاط الضعف البشرية، فلا وجود لقوة أرضية تقدر على قهرهم، ولا تستطيع الإغراءات مهما كانت أن تشيهم عن المضي في طريقهم. ها هو بروميثيوس يعاني أشد ألوان العذاب طيلة ثلاثين ألفا من الأعوام، ويفضل ذلك على الرضوخ لمشيئة زيوس رب الأرباب. ويرفض بروميثيوس بإزدراء كل عروض الوساطة ويواجه زبانية الانتقام والتعذيب بكبرياء وأنفة. حتى كليتمنسرا عشيقة أيجيسثوس وقاتلة زوجها أجاممنون، تلك المرأة الخشون تتمتع بقامة ضخمة وترفع رأسها شامخة، حيث لا نجد في ملامحها ما ينم عن ضعف أو تردد الزانيات، بل حلت محل هذه الشاعر أحاسيس الكراهية، والتشفي ببرود ونشاط حذرين. إنها لا تشعر بأية بادرة للندم وتواجه قدرها دون وجل. وعندما تسمع بموت عشيقها وشريكها في كل الجرائم تتسلح فوراً بالبلطة لتواجه الأعداء، فلما إكتشفت أنه قد فات الآوان وأن كل شيء قد إنتهى لا تبدر عنها أية كلمة أسى أو صرخة حزن. وبعد حوار سريع وقصير، ولكنه صارم وحاسم، بينها وبين أوريسستيس تستسلم للمقدور دون أية همسة أو غمغمة ("حاملات القرابين" أبيات ٨٨٧-٩٣٠). ومع أن شخصية كليتمنسرا تتمتع بمواصفات تفوق البشر العاديين، إلا أنها لا تترك إنطبعا بأنها من الشخصيات التي من غير المحتمل وجودها، بل تبدو إنسانا طبيعيا دون أن تتناقض مع عالم الأساطير القديم الذي يصفه أيسخولوس.

وكنوع من التلوين وحتى لا تسير مسرحياته على وتيرة واحدة أدخل أيسخولوس بعض الشخصيات الثانوية الأقل مستوى من حيث البطولة والعظمة. بل إنه قصد أن يرسم الجوقة - بصفة خاصة - على أنها أكثر إقترابا من المستوى البشرى، فهي بتكوينها هذا لا تنتمي إلى عالم البطولة القديم. ومن هنا يأتي الضعف البشرى اليأس الذي تتميز به عذارى طيبة في "السبعة"، وكذا التعاطف الأنشوى والبشرى والحنان الرقيق من جانب عرائس البحر تجاه "بروميثيوس" مع أنهن ذات طبيعة إلهية مختلطة على الأقل. هاتان الجوقتان القريبتان من الطبع

البشرى يناقضان الحدة والعنف في شخصية إتيوكليس في "السبعة" وبروميثيوس في المسرحية التي تحمل اسمه عنوانا. وجبن أيجيسثوس يأتي كالنقيض الشارح لشخصية كليتمنسترا بإقدامها "الرجولي" في مسرحية "حاملات القرابين". وكلمات حارس قصر "أجاممنون" في مطلع المسرحية مليئة بالشكوى من متاعب المهنة وهي تماثل شكوى المربية في "حاملات القرابين"، وكلاهما يهدف إلى تخفيف حدة الجو البطولي الرصين.

وتلعب المرأة دورا ثانويا في مسرح أيسخولوس بصفة عامة وبإستثناء كليتمنسترا والحوقة في "الأوريستيا" والحوقة في "المستجيرات". ولذلك نجد هذا المؤلف لا يلمس العواطف الناعمة والأحاسيس الرقيقة إلا لمسا خفيفا وسريعا. وهذا أمر ينسجم تماما مع طبيعة مسرح أيسخولوس الذي وضع نصب عينيه هدفا ساميا، وهو أن يرسم نماذج للفضيلة البطولية الصارمة وأن يكشف النقاب عن الحقائق الدينية. وعاب أريستوفانيس في "الضفادع" (بيت ١٠٤٥) على أيسخولوس هذا الجفاف، حين أورد على لسان يوريبيديس القول بأن أيسخولوس لا يملك في مسرحياته سوى "أقل القليل من إلهة الحب". وبالطبع لا يعنى هذا أن أيسخولوس كان عاجزا عن تصوير العواطف الرقيقة، بدليل أنه حين أراد ذلك فعله. فليس هناك أدق ولا أرق من وصفه لمينيلوس وهو يتجول في أسى عبر أبهاء القصر الذي هجرته زوجته هيليني إلى طروادة، فلقد صار يكره مجرد النظر إلى "تماثيل أفروديتي" التي تذكره بها ("أجاممنون" آيات ٤١٤-٤٢٦). ولا أروع من وصف إيولمتاعبها وآلامها باعتبارها عشيقة معذبة لزيوس رب الأرباب ("بروميثيوس" آيات ٦٤٥-٦٥٧).

يبد أن عبقرية أيسخولوس تتألق بحق عندما يصف كل ما هو عجيب غير طبيعي، بل إنه يخلع على الكائنات الوحشية حياة ودفع الإنسانية. فربات العذاب والأشباح وكل ما يظهر في الرؤى - مثل شياطين دانتى وأشباح أو ساحرات شكسبير - تعبر عن نفسها في نغمة واقعية تجعلنا نقول إنه لو كان لهذه الكائنات

وجود حقيقى لما قالت غير الذى قالتها فعلا. ولا يقل عن ذلك روعة وصف أيسخولوس لنوبات الجنون أو لحظات الإلهام والنشوة. وهنا نتذكر جنون كاسندرا التى تكشف على نحو متقطع قصة آل بيلوبس. وفى الحقيقة فإن هذه الشخصية وما تقول تعد من الإنجازات الضخمة فى عالم الفن المسرحى. ويمكن القول بأن التناقض بين ما تقوله فى عنف وجنون ودون وعى من جهة، وبين ردود الجوقة عليها فى دعر وإستسلام من جهة أخرى، يحدث أثرا لا يماثله سوى ما نجد فى "ماكبت" لشكسبير عندما تقع الليدى ماكبت فريسة للندم^(٦٣) وتأتى أقوالها فى تناقض مرسوم مع تعليقات الدكتور وإحدى السيدات.

يدور مضمون مسرحيات أيسخولوس بصفة عامة حول قضايا الدين والأخلاق ومصير الإنسان ونظام الكون. وإذا كانت أغاني الجوقة تمثل أفضل وسيلة فى يد الشاعر للتعبير عن آرائه الخاصة فى هذه القضايا المطروحة، فإن تحليل هذه الأغاني يعتبر خير مدخل لفهم مغزى هذه المسرحيات. ولو أن الحوار بين الشخصيات فى كثير من الحالات ينقل أيضاً آراء الشاعر. وفى أواخر القرن السادس إبان سنوات أيسخولوس المبكرة إنتشرت جماعات العقيدة الأورفية والأخوة البيثاجورية (الفيثاغورية) وهى مذاهب تدعو للتقشف وتقوم على تعاليم خاصة بفكرة الخلود. ولعل شيوع مثل هذه المذاهب ينهض دليلا على أن الديانة التقليدية الموروثة من هوميروس وهيسيودوس قد بدأت تفقد بعض سلطانها الشمولى. وفى هذه الفترة برزت أسماء مفكرين مثل فيريكيديس وكسينوفانيس وطاليس وأناكسيماندروس. وكان لمثل هذه الأفكار بالطبع بعض التأثير على أيسخولوس الذى يصفه شيشرون - مبالغا - بأنه بيثاجورى Poeta Pythagoreus^(٦٤).

ويبدو أن أيسخولوس كان يهدف إلى عقد مصالحة بين العقائد الشعبية القديمة وهذا الفكر الفلسفى المتطور. ولقد نجح فى ذلك إلى حد بعيد لأنه أعاد

(٦٣) راجع: أحمد عثمان: "الكلاسيكية فى مسرح عصر النهضة. ص ٢٦٣ وما يليها.

Cic., Tusc. II, 10, 23.

(٦٤)

صياغة الأساطير القديمة وخلع عليها ثوبا فضفاضاً من الفخامة وقوة التأثير. ومما لا شك فيه أن هذا العمل قد أخذ منه جهداً جباراً، لأن الأساطير الإغريقية البدائية مزجت بين عناصر شتى فيها القبيح والجميل والمهذب والصقيل جنباً إلى جنب مع الوحش العنيف. فكيف الوصول بهذه العناصر المتضاربة إلى بناء متكامل ومتسق؟ ولا يمكن أن نقبل التشكك أو التشكيك في أن الديانة الإغريقية قد إرتفعت على يد أيسخولوس إلى مستوى عال من الوقار والأبهة لم يسبق لها عهد بهما.

وأول ما يصادفنا في مسرح أيسخولوس أنه يصور زيوس حاكماً أعلى للكون، فما الآلهة الآخرون إلا وزراء تابعون لحكومته. حقا أن لكل منهم سلطانه ونفوذه، قوته وهيلمانه، إلا أنهم جميعاً إلى جواره يبدون كائنات ثانوية وينزويون إلى منطقة الظل حيث تتركز جميع الأضواء عليه هو. وبهذا يبدو كما لو أن زيوس إله وحداني فهو ملك الملوك، رب الأرباب، وأفضل المباركين وأقدر الحكام القديرين ("المستجيرات" أبيات ٥٢٤-٥٢٦). لا تعلق قوته قوة أخرى، فعليه يسبق قوله (نفس المسرحية أبيات ٥٩٥-٥٩٩). يدبر كل شئ ويوزن كل أمر بميزان حساس، ولا شئ يصيب البشر بغير مشيئته (نفس المسرحية أبيات ٨٢٢-٨٢٤). إنه هو نفسه الأرض والسماء، هو كل شئ وأكبر من كل الأشياء (شذرة ٧٠ ربما من مسرحية "بنات هيليوس").

وهذه الصورة الوحدانية لزيوس تتعارض مع الصورة التقليدية، بل ومع بعض معطيات مسرحيات أيسخولوس نفسه. ولذلك قال بعض الدارسين إن هناك رؤية مزدوجة لأيسخولوس بالنسبة لزيوس، وجهها الأول وحداني أما الثاني فوثني تعددي. فزيوس الذي يوصف بأنه ملك الملوك ورب الأرباب وأقوى الحكام نجده في البيت التالي لهذا الوصف عاشقاً متيماً بإحدى نساء البشر أي إيو، وجدا لبنات داناؤوس اللاتي يمثلن دليلاً مادياً على هذا العشق ("المستجيرات" أبيات ٥٢٤-٥٣٧). وقد يكون هذا التناقض أو التضارب وليد محاولة أيسخولوس مزاجية الأسطورة القديمة مع الفكر الفلسفي العصري. إذ من الخطأ اعتبار أيسخولوس مفكراً تقليدياً أو سلفياً، بمعنى أنه قد قبل بكل الموروث الديني. بل

على النقيض من ذلك فهو مثل بنداروس قد رفض كل ما هو بغيض أو غير محتمل لديه من التزاث. وهذا لا يعنى بالضرورة أنه قد بذر الشكوك فى وجود الآلهة أو فى قدراتهم. ولكن زيوس ليس كما هو عند هوميروس حاكما هوائيا له نزواته الخاصة، بل هو إله لا يرتكب أفعال الظلم قط ("حاملات القرابين" بيت ٩٥٧). هناك قانون كوني للعدالة، أو بعبارة أخرى ترتيب أخلاقي يحكم العالم وينظمه ويخضع له زيوس نفسه. لنسمى هذا القانون "القدر" أو "القسمة" Moira أو المصير Aisa أو "العدالة" Dike أو حتى "الضرورة" Anagke. وفى ظل هذا النظام الكوني للأشياء تأتى ربات الإنتقام الإيرينيات أدوات فى يد العدالة تستخدم لعقاب الآثمين الظالمين. وهن يرتكزن فى سلطانهن على القدر، بل هن أخوات الأقدار. وعلى عاتق زيوس تقع مهمة إدارة قوانين العدالة والقدر. فهو الذى يكلف ربات الإنتقام بمختلف المهام التأديبية، كما أن ربة العدالة نفسها Dike هى إبنة زيوس العذراء. تتوسل الجوقة فى "حاملات القرابين" (أبيات ٣٠٦-٣٠٨) إلى هؤلاء الربات أى الأقدار "أن تنفذ بعون زيوس أحكام العدالة". وإذا كانت مسرحية "بروميثيوس" تقدم صورة مغايرة لزيوس - الذى يجهل حتى معنى العدالة - فإن ذلك يمثل الإستثناء لا القاعدة. وجدير بالذكر أن ربات الإنتقام وآلهة العالم السفلى يمثلون السلالة الأقدم من سلالة زيوس وآلهة الأوليمبوس الجدد. ومن هنا فإن محاولة أيسخولوس رفع شأن زيوس هى خير دليل على أنه كان يفضل روح القانون ومبادئ الإنصاف على حرفية تطبيق التشريعات والقوانين العتيقة.

لقد تطرق كل من هوميروس وهيسiodوس لفكرة العدالة من قبل، إلا أن أيسخولوس هو أول أديب يعطى لها الأولوية المطلقة فهى جوهر مسرحياته. فتطبيق العدالة الإلهية أمر لا مناص منه، وستحقق هذه العدالة آجلا أو عاجلا. فعقاب الجريمة حتمى أو قدرى لأنه يدخل ضمن نظام الكون نفسه و "طالما بقى زيوس على عرشه سيعانى المجرم الآثم" ("أجاممنون" أبيات ١٥٦٣-١٥٦٤). بيد أن عقاب الظالمين قد يستوجب أن يلصق ببعض الضحايا من الأبرياء شئ من آثاره الجانية، فالأبناء قد يتحملون وزر الآباء، لأن الظالم يورث اللعنة لذريته والجريمة

تولد جريمة أخرى. وهذا يعنى أن توارث اللعنة - وهو جزء من نظام العدالة الكونى - هو منبع المأساوية عند أيسخولوس. ولا غرو فى ذلك فنحن الآن أبناء القرن الحادى والعشرين بما فيه من تقدم تكنولوجيا هائل نركز الإنتباه على العوامل الوراثية أو الجينات فى طبيعة الإنسان وسلوكه، وهو شئ يمكننا إلى درجة كبيرة من تفهم القدريّة الأيسخولية. بيد أن أيسخولوس ينبه إلى أن الإنسان يستطيع التخلص من القدر ويتجنب المصير المحتوم لو احتفظ بنفسه وبيده خالصتين من الشر، طاهرتين وعفيفتين. لأن اللعنة الموروثة لا تثمر بذرتها المنكودة إلا فى تربة صالحة أى فى الميول البشرية الشريرة. ويوضح أيسخولوس فكرته هذه تمام الوضوح فى الحوار بين كليتمنسرا والجوقة بعد مقتل أجاممنون ("أجاممنون" أبيات ١٤٩٧-١٥٠٧). وهذه نقطة خطيرة جدا لأنها تعنى أن وراثية الإثم واللعنة عند أيسخولوس لا يعدم الإنسان حرية التصرف، وبالتالي فهذا الإنسان مسئول عن مأساته وليس مجرد دمية تحركها الأقدار الوراثية. فولدا أوديب الملعونان إتيوكليس وبولينيكس هما اللذان جعلتا لعنة أبيهما عليهما تنشط، فأحدهما ظلم أخاه ولم يسلمه الحكم فى الوقت المتفق عليه، والآخر شن حربا عدوانية على وطنه. وبالمثل نجد أن كليتمنسرا الزانية التى قتلت زوجها، وكذا أجاممنون الذى ضحى بابنته الصبية إفيجينيا ليحقق طموحاته الحرية هما اللذان دفعا اللعنة المتوارثة فى سلالة بيت أتريوس إلى العمل من جديد وأشعلا فيها جذوة النشاط. أما أوريسستيس طاهر القلب وصافى النية والطوية فقد قتل أمه بيده ولم يعاقب، لأن ربّات الإنتقام لا يعاقبن الطاهرين ("الصفحات" أبيات ٣١٣-٣١٥) (٦٥).

ومن الواضح أن أيسخولوس هنا يرفض الفكرة الإغريقية التقليدية عن العدالة (٦٦)،

(٦٥) راجع أعلاه ص ٢٧٧، حاشية رقم ٣٣.

(٦٦) نوقشت فى جامعة القاهرة رسالة الماجستير التالية: السيد أحمد عبد السلام البراوى، مفهوم العدالة Dike

عند أيسخولوس من خلال التحليل اللغوى للصفحات. كلية الآداب - جامعة القاهرة ١٩٩١.

وعن العدالة فى الفكر الإغريقى الدينى والفلسفى أنظر:

M. Lloyd Jones, The Justice of Zeus, Berkeley & Los Angeles 1971.

ومؤداها أن الآلهة تنظر بعين الحسد إلى حظ الإنسان المزدهر. ويسعدون حين يصاب بالشقاء من كانوا قبلئذ يعيشون في الهناء التام، بغض النظر عما إذا كانوا آثمين أم أبرياء. يقول أيسخولوس على لسان إحدى شخصياته "إنه لقول قديم أن السعادة الكبيرة تجلب الشقاء. أما أنا فأرى غير ذلك، أى أن الفعل الشرير هو الذى يسبب الألم وكأنه الوالد الذى أنجبه من صلبه، أما المنزل الذى يحب العدالة فيزدهر من جيل إلى جيل" ("أجاممنون" أبيات ٩٥٠-٩٦٢). ومع ذلك يعترف أيسخولوس بأن الثروة والنجاح يشكلان خطرا إذ قد يجبران الإنسان إلى الكبرياء والعجرفة، ومن ثم يغريانه بالشر ويجلبان عليه المصائب. وأفضل علاج لمثل هذا الإنسان برأى أيسخولوس هو تهذيبه وتأديبه بالتعذيب الذى قد يعيد إليه توازنه، فالألم درس *pathei mathos*^(٦٧)، والمصيبة قد تعلم الحكمة ("أجاممنون" أبيات ١٧٦، ٢٤٩ و "الصفاحات" بيت ٥٢٠).

وأيسخولوس هو مؤسس الأسلوب الرصين فى التراجيديا، فهو أول من ارتفع بلغتها حيث شيد لها صرحا شاهقا، كساه "بعبارات سامية" على حد قول أريستوفانيس *rhemata semna* فى "الضفادع" (بيت ١٠٠٤). واللغة الأيسخولية الرفيعة تتناسب مع عالم البطولة الذى تدور فيه أحداث مسرحياته، فهى إذن لغة ترتفع عن مستوى اللغة اليومية العادية إرتفاع مستوى أجاممنون وبروميثيوس عن مستوى الإنسان العادى. ويستخدم أيسخولوس ألفاظا ضخمة من اللغة المعروفة، فإن لم تسعفه هذه بمفرداتها نحت الكلمات اللائقة لاحت. ولقد جمع الفقهاء حوالى ألف كلمة من مسرحياته الموجودة والشذرات الأخرى المتبقية منه وقالوا إن هذه الكلمات من إختراعه *hapax legomena*، لأنها لا ترد عنده

(٦٧) قارن هيرودوتوس (الكتاب الأول ٢٠٧، ١) وسوفوكليس "فيلوكيتيس" أبيات ٥٣٥-٥٣٩ وأنظر: de Romilly, Time in Greek Tragedy, p. 151.

هذا ويقول سينيكا (De Prov. IV, I).

"Semper vero esse felicem et sine morsu animi transire vitam ignorare est rerum naturae alteram partem".

"ودائما ما نجد السعيد والذى لم يحس بوخز الضمير يقضى حياته فى الواقع جاهلا، إذ لا يعرف الجانب الآخر لطبيعة الأشياء".

سوى مرة واحدة ولا ترد عند غيره قط. وهى عبارة عن صفات مركبة أو أسماء وأفعال ذات حجم مميز ومؤثر. ويشبه ديونيسوس الهالكارناسى - الناقد الإغريقى فى العصر الرومانى^(٦٨) - كلمات أيسخولوس بالأسوار الكيكلوبية. أى الأسوار المبنية من الصخور الضخمة والتى بلغ من ضخامتها أن الناس نسبوها إلى السلالة الأسطورية المعروفة باسم الكيكلوبيس. ويضيف نفس الناقد قوله بأن هذه الصخور الضخمة بنتوءاتها غير المنتظمة تفوق ما بناه الآخرون وزينوه بمختلف وسائل التزيين^(٦٩). وهو يريد أن يقول بعبارة أخرى إن أسلوب أيسخولوس بكلماته الضخمة غير المصقولة بعض الشئ أفضل من الزخرف المصطنع فى أساليب الأدباء الآخرين.

أما التشبيهات والصور الشعرية والمجاز فى مسرحيات أيسخولوس فهى تتدفق فى سلاسة ويسر، ولا يبدو من ورائها عناء المؤلف، بل تبدو وكأنها تلقائية. يصف أيسخولوس غضب الإله فيقول "داس بقدمه الثقيلة أمم فارس" ("الفرس" بيت ٥١٥). وعندما صوت شعب مدينة أرجوس على قرار بقبول بنات داناؤوس لاجئات "رفعت السماء يمناها" ("المستجيرات" ٦٠٧). وأثناء العودة من طروادة هبت العاصفة على السفن الإغريقية، التى "تلقت النطحات من كل جانب وفى شراسة"، و "شدتها إلى الأمام مرة وإلى الخلف مرة أخرى الراعى الشرير". وفى الصباح "عربد البحر الإيجى فرحا بوافر الجثث" ("أجاممنون" أبيات ٦٥٥-٦٥٩). بيد أن أيسخولوس يظهر مهارة خاصة فى استخدام التشبيهات المركبة. هاهى كاسندرا تمهد لنبوءاتها فتقول "نبؤتى لن تطلع الآن من وراء الحجب كعروس حديثة الزفاف، بل ستبزغ واضحة جليلة نحو مشرق الشمس، لكى تجلب وهى تهب فى وضوح النهار - كموجة البحر العارمة - متاعب تفوق متاعبها هى نفسها" ("أجاممنون" أبيات ١١٧٧-١١٨٥). وهذا الميل الأيسخولى نحو تعقيد

(٦٨) قارن أدناه الباب السادس

Dion. Hal., De Compos. Verb., C22.

(٦٩)

وتداخل التشبيهات نجد له صدى مسموعاً في أسلوب شكسبير الذى ربما ورثه عن سلفه الإغريقى بطريق غير مباشر^(٧٠). ويقترّب الشعاعان من بعضهما البعض أيضاً في استخدام بعض العناصر المتناقضة في التشبيه الواحد كقول أيسخولوس "لا أمل لهم في إنتزاع أى شئ مفيد من شرارة عقلهم المتوهجة" ("أجاممنون" بيت ١٠٣١)، وقوله "إبذرى القصة في أذنها بالوقع الصامت لصوت العقل" ("حاملات القرابين" بيت ٤٥١). وهو يخلع على الأشياء الحياة والحركة فيصف السيوف بغلظة القلوب ("السبعة" بيت ٧٢٠) وسرعة الأقدام ("حاملات القرابين" بيت ٥٧٦). أما أمواج البحر فهي في التشبيه الأيسخولى "لا ينتهى لها ضحك" ("بروميثيوس" بيت ٨٩)، ومقدمة السفينة "ثبتت عينيها على المياه أمامها، وتنصت إلى صوت الدفة من خلفها" ("المستجيرات" أبيات ٧١٦-٧١٨). أما شعلات النار التي تعلن أنباء عودة أجاممنون فهي في لغة المجاز الأيسخولية "تطير فوق سطح البحر في فرح ومرح"، و "تسلم رسالتها إلى قمم الجبال"، و "تقفز فوق الوديان وتحت الحراس على الإسراع، وتفيض لحيتها النارية عبر الخليج الساروني، وتظل هكذا سابحة من قمة إلى قمة حتى تهبط فوق قصر آل أتريوس" ("أجاممنون" أبيات ٢٨١-٣١١). ومن البديهي أن يستعير أيسخولوس من هوميروس الكثير من الأوصاف المركبة، إلا أن شاعر التراجيديا يلبسها ثوبا جديداً. ويتميز أيسخولوس كذلك بتكرار بعض العبارات بهدف الشرح والتوضيح أو التفسير والتعميق، وهذا أيضاً من تأثير الموروث الملحمي^(٧١).

ومع كل ما تقدم يمكن القول بأن التركيبة اللغوية^(٧٢) عند أيسخولوس بدائية وبسيطة لا تزال. فهو ينتمى إلى طبقة الشعراء الأوائل الذين لم يعرفوا بعد

(٧٠) أحمد عثمان: "الكلاسيكية في مسرح عصر النهضة"، ص ٢٣١-٢٤٧.

وقارن أعلاه ما ورد عن تشبيهات هوميروس في الباب الأول.

(٧١) A. Sideras, Aeschylus Homericus. Hypomnemata XXXI. Göttingen 1971.

(٧٢) F. R. Earp, The Style of Aeschylus. Cambridge 1948.

الحيل البلاغية المستحدثة إبان القرن الخامس. ولذلك جاءت جملة بساطة ومستقيمة لا تكثر فيها الإنحناءات أو التعرجات، ونعني الجملة المساندة أو الاعتراضية. وحتى عندما يستخدم أيسخولوس جملاً طويلة فإنه يسير فيها على النظام والترتيب الطبيعيين والمتوازيين مع الفكرة، دون التحايل للوصول إلى تأثير مدروس ومقصود. ولكن لغة أيسخولوس تعرضت للانتقادات وإتهمت بالغموض، وكان أول المنتقدين أريستوفانيس في "الضفادع" (أبيات ٩٢٦-١١٢٢). وقد يكون هذا الغموض ناجماً عن عظمة العبقرية الأيسخولية، التي تدفع صاحبها دفعا إلى الأمام وبسرعة من فكرة إلى أخرى ومن صورة شعرية إلى مثيلتها، على غير إهتمام بالربط أو بالتبرير، ودون أن تكون لدى الشاعر الفرصة الكافية للتأني والمراجعة وإعادة الترتيب أو التنظيم. وهذا بالضبط ما يدهش قارئ أيسخولوس أو مشاهده، لأنه يعجز عن متابعة هذه السلسلة المطردة من الأخيلة والصور المتتابعة. فما بالناس بأن الأفكار المطروحة في إطار هذا المجاز المركب تدور حول القدر والعناية الإلهية وما إلى ذلك من موضوعات شائكة متشابكة، وغامضة مبهمه حتى في حد ذاتها. بيد أن هذا الغموض في أسلوب أيسخولوس - والذي يبالغ الدارسون في نقده أحيانا - ليس بلا مثيل في الأدب العالمي والإنساني، إذ يشاركه في ذلك شعراء كثيرون نذكر منهم شكسبير وجوته في بعض سرحياتهما.

ومع أن أيسخولوس كان يتمتع بشعبية واسعة إبان حياته ولمدة طويلة بعد مماته، إلا أنه رويدا رويدا بدأ يفقد هذه الشعبية لتغير الظروف وتبدل الأحوال السياسية والفكرية. ومع نهاية القرن الخامس وبداية الرابع ظهر بوضوح أن شعبيته قد تدهورت لصالح شهرة كل من سوفوكليس ويوريبيديس. وهذا ما نرى له انعكاسا في كتاب "فن الشعر" لأرسطو، حيث لا يرد ذكر أيسخولوس إلا لماما في مقابل تكرار اسم الشاعرين الآخرين كثيرا. والغريب أن أرسطو لا يذكر شيئا قط عن البنية الثلاثية الأيسخولية. من المرجح أن أرسطو رأى في أيسخولوس شاعرا عظيما ومؤثرا في تطوير التراجيديا، ولكنه قد أصبح أقدم من أن يحتفى به. وعندما

يقارن ديو خريسوستوموس (فم الذهب) بين الشعراء الثلاثة يعطى لسوفوكليس قصب السبق، وإن كان يفضل أيسخولوس على يوريبديدس. أما كوينتيليانوس فيصف مسرحيات أيسخولوس بالخشونة ويعتبره أقل قدرا وشأنا من سوفوكليس ويوريبديدس^(٧٣).

٢- سوفوكليس واسطة العقد وقمة النضج:

ولد سوفوكليس في خريف عام ٤٩٧، فهو إذن يصغر أيسخولوس بثمانية وعشرين عاما ويكبر يوريبديدس بحوالي خمسة عشر. ومات سوفوكليس في خريف عام ٤٠٦ (أو أوائل ٤٠٥) عن واحد وتسعين عاما. ومن الملاحظ أن حياته تبدأ ببداية القرن الخامس وتنتهى بنهايته، وسنجد أن أعماله تمثل خير تمثيل أئينا القرن الخامس أى فى عصرها الذهبى. كان أبو سوفوكليس ويدعى سوفيللوس رجلا ثريا رغم أنه لا ينتمى إلى الأرستقراطية. ولقد جمع ثروته الطائلة من شراء الخدم والعبيد وتشغيلهم أو بالأحرى تسخيرهم فى مختلف الصناعات اليدوية. أما مسقط رأس سوفوكليس فهى قرية كولونوس شمال غرب مدينة أثينا وعلى مسافة ميل واحد منها. ولقد أمضى سوفوكليس فى هذه القرية سنى طفولته وصباه وظل مرتبطا بها من المهد إلى اللحد. ذلك أن آخر مسرحياته تحمل إسم هذه القرية عنوانا ونعنى "أوديب فى كولونوس"، وفيها يتحدث الشاعر عن قريته فيقول "كولونوس البيضاء حيث تغرد البلابل فى مروجها الخضراء بين أشجار اللبلاب

Dio Chrys., Or. 52; Quint., Inst. Orat., X, I, 66.

(٧٣)

وعن أحدث الدراسات حول أيسخولوس راجع:

M.H. MacCall (ed.), Aeschylus: a collection of critical Essays. Englewood Cliffs N.J. 1972.

H. Hommel, Aischylos. 2 vols Wege der Forschung LXXXVII & CDLXV. Darmstadt 1974.

M. Gagarin, Aeschylean Drama. Berkeley Los Angeles 1976.

O. Taplin. The stagecraft of Aeschylus: Observations on the Dramatic use of exits and entrances in Greek tragedy. Oxford 1977.

V. di Benedetto, L'ideologie del po'ere e la tragedia greca. Turin 1978.

I.G. Rosenmeyer, The art of Aeschylus. Cambridge 1983.

A. Wartelle, Histoire des textes d'Eschyle dans l'antiquité. Paris 1971.

والأعناب، وحيث تونع أزهار النرجس والزعفران الذهبية، وحيث تنشق ينابيع كيفيسوس وتتجول في أحضان المزارع" ("أوديب في كولونوس" أبيات ٦٦٨-٦٩٣).

وتلقى سوفوكليس تعليمًا متطورًا ومكتملاً شمل الموسيقى والرقص والتمارين البدنية. بل كان أستاذه في الموسيقى هو لامبروس أشهر عازفي ومؤلفي عصره. إذ كان هذا الأستاذ من أنصار الأسلوب الموسيقي القديم المتميز بالوقار في مواجهة موجة جديدة من الموسيقى الزخرفية الفضاضة. ولقد برع سوفوكليس في كل هذه المجالات وبرز بين أقرانه. ولأنه كان جميل الوجه، دقيق القسمات، بديع الهيئة، وشيق الحركة في الرقص، ساحر النغم في العزف الموسيقي، أختير ليكون ضمن الجوقة التي أدت نشيد النصر على الفرس في موقعة ماراثون عام ٤٩٠. بل كان هو قائد هذه الجوقة والعازف على القيثارة ولم يتعد عمره آنذاك الثامنة.

وقد نقل عن القدامى قولهم إن سوفوكليس تعلم التراجيديا على يد أيسخولوس. ولكننا لا نعرف شيئاً محددًا عن علاقة هذين الشاعرين ببعضهما البعض، وما إذا كانت قد جمعتهم روابط شخصية قوية أم لا. فمن المحتمل أن تكون مقولة القدامى التي نناقشها معنية فقط بتأثير أيسخولوس على سوفوكليس فنياً في مرحلته المبكرة على الأقل. المهم أن سوفوكليس بدأ يتقدم للمسابقات المسرحية عام ٤٦٨ في سن الثامنة والعشرين، بينما كان منافسه أيسخولوس في قمة مجده. وهذا ما يذكرنا ببداية حياة راسين في ظل شعبية كورني الكاسحة في النصف الثاني من القرن السابع عشر الميلادي. وكانت المنافسة بين الشاعرين الإغريقين مثيرة، إذ فاز فيها الشاعر الشاب سوفوكليس على زميله الأسن. وكان هذا النصر الأدبي نقطة إنطلاق سوفوكليس الصاعد إلى آفاق المجد والشهرة. وإستمرت فترة إنتاجه المسرحي طيلة حوالي ستين عامًا دون كلل أو توقف. وفاز بالجائزة الأولى ثمانية عشر مرة في مهرجانات ديونيسوس بالمدينة، كما فاز

بمهرجانات اللينايا كذلك مرات عديدة. وحتى عندما لم يفز بالجائزة الأولى فإنه على الأقل فاز بالجائزة الثانية. ولكن الجائزة الثالثة - وهى فى الواقع تعنى الفشل - لم تلك من نصيبه قط فى حدود ما نعلم على الأقل. وإن روى أنه فشل فى بعض المسابقات فعلا، وأن من بين مرات الفشل القليلة كان عرض مسرحية "أوديب ملكا" حيث هزمه فيلوكليس، الذى ربما يكون قد دخل المسابقة بتراجيديات عمه الراحل أيسخولوس. والمدهش فى هذه الرواية أنها تعنى أن أروع مسرحيات سوفوكليس - بشهادة أرسطو نفسه - لم تلق إلا الفشل الذريع فى عصرها !

وتغطى حياة سوفوكليس فترة نشوء وإزدهار ثم انهيار الإمبراطورية الأثينية. إشتراك صبيها كما ذكرنا فى إحتفالات النصر بعد موقعة سلاميس وبلاطايا (عام ٤٧٩) اللتين فتحتا الطريق أمام تعاظم قوة أثينا وتوسعها. وبلغ سوفوكليس سن الرجولة مع بلوغ أثينا عصرها الذهبى تحت حكم بريكليس وبزعامته. وعاش سوفوكليس طويلا لي شاهد بعينه نكبة الحملة الصقلية وكارثة تحطم كل الآمال الأثينية. ومات قبل شهور قليلة من الهزيمة الساحقة التى لحقت بوطنه أثينا فى أيجوس بوتاموى حيث إنتهت الزعامة الأثينية للعالم الإغريقى تماما عام ٤٠٤. وإذا كانت حياة سوفوكليس تغطى أهم أحداث القرن الخامس الذهبى، فإن الشاعر لم يكن بمنأى عن هذه الأحداث نفسها، بل أسهم فى صنع بعضها. إذ إنتخب قائدا عاما مرتين وهو أعلى منصب يمكن أن يطمع المواطن الأثينى فى الوصول إليه. ومع أن سوفوكليس لم يكن على أية حال منغمسا فى الحياة السياسية إنغماسا كاملا، فإنه إنتخب قائدا عاما لأول مرة عام ٤٤٠ عندما ذهب مع بريكليس لإخماد ثورة ساموس. وفى المرة الثانية إنتخب قائدا مع نيكياس، وإحتل المرتبة الثانية فى القيادة رغم أنه كان الأكبر سنا، ذلك أن نيكياس كان أفضل خبرة وأوسع تجربة. وشغل سوفوكليس مناصب عامة أخرى أصغر، بيد أننا لا نجد أثرا لذلك فى أعماله المسرحية. إذ كان وقورا ورزينا إلى حد أنه لم يشأ أن يقدس أية إشارة للأحداث المعاصرة أو لحياته العامة فى تراجيدياته، بل لعل ذلك يمثل ملمحا

من ملامح تأثير الموروث الملحمي، حيث لم يشير هوميروس قسط إلى نفسه وملابس حياته، وهذا ما أشرنا إليه بالباب الأول.

ومن المرجح أن سوفوكليس شغل بعض المناصب الدينية العامة، وعلى وجه التحديد عمل كاهن في معبد الإله أسكليبيوس. إذ كان نشيد النصر (البايان) الذي نظمه الشاعر لإله الطب هذا ذا شهرة ذائعة في العالم الإغريقي الروماني. وظل يغنى حتى القرن الثالث الميلادي. وكان سوفوكليس أيضاً كاهناً في معبد البطل الأتيكي الكون Alkon وهو من أتباع أسكليبيوس. ولعل سوفوكليس قد تقلد هذا المنصب بالوراثة لأن أبناءه بعد موت أبيهم أقاموا تمثالا لهذا البطل على قبره. وما يهمنا الآن أن الورع الديني عند سوفوكليس يبدو من طريقته في معالجة الأساطير التقليدية الموروثة، حتى أن أحد المعلقين القدامى يصفه بأنه "أكثر البشر خشية للآلهة" theosebestatos. بل شاع الاعتقاد لدى الشعب الأثيني جيلاً بعد جيل أن سوفوكليس إنسان مصطفى أو مختار من قبل الآلهة والسماء. بل قيل إنه استضاف إله الطب نفسه أسكليبيوس في منزله. وبعد موته قدسه الأثينيون ورفعوه إلى مرتبة البطولة الدينية وخلعوا عليه لقب "المضيف" dexion وبنوا له محراباً يقدمون له القرابين فيه على أساس أنه يتمتع بقدرة إلهية على تهدئة الرياح الهوجاء. ونسجت أساطير أخرى كثيرة عن علاقة سوفوكليس الوثيقة بالآلهة. وعندما اختفى التاج الذهبي من معبد هرقل كشفت له الآلهة في الحلم عن مكان اختفائه. والجدير بالذكر أن الأثينيين لم يستطيعوا أن يدفنوا سوفوكليس بعد موته في مقبرة أجداده على الطريق إلى ديكيليا Dekeleia، لأن الجيش الإسبرطي بقيادة ليساندروس كان يحتل هذا الموقع فظهر ديونيسوس بنفسه - كما يروى - لهذا القائد وأمره بالسماح للأثينيين بدفن الشاعر هناك حيث أقيم على قبره تمثال للسيرينة^(٧٤).

تزوج سوفوكليس من امرأة تدعى نيكوستراتي وأنجب منها ولدا سماه يوفون. وفي سن متقدمة كانت له عشيقة تدعى ثيوريس من سكيون أنجب منها ولدا باسم أريستون. ولسوفوكليس ثلاثة أولاد آخرون: هم ليوسثينيس وستيفانوس ومينيكليديس وإن كنا لا نعرف عنهم شيئا يذكر. وعندما بلغ سوفوكليس أرذل العمر وقع في فخ الغاية أرخيبي Archippe حتى قيل إنه ورثها كل ممتلكاته. وهذه رواية مشكوك في صحتها على أية حال، لأن القانون الأثيني لا يسمح بحرمان الأبناء من الإرث. وبالطبع لا يفوتنا أن نشير إلى أشهر حوادث حياة سوفوكليس وأطرافها ونعني القضية التي رفعها ضده ابنه يوفون متهما إياه بالسفَه ومطالباً بأن يكون هو نفسه قيما عليه، لكي يحول بينه وبين تبديد أمواله على أبنائه غير الشرعيين. ولكي يثبت سوفوكليس صحة قواه العقلية ألقى بعض الفقرات من "أوديب في كولونوس" التي كان قد إنتهى من نظمها توا، فبرأته المحكمة من تهمة السفه على الفور، بعد أن سحرت أعضائها طلاوة شعره وأدهشتهم حلاوة البيان في نظمه. بيد أن هناك دلائل عدة تحول بيننا وبين القبول بصحة هذه الرواية. فمعاصرو سوفوكليس كانوا يحسدونه على السكينة والسعادة التي أمضى فيها حياته من المهد إلى اللحد. ها هو الشاعر فرونيخوس يصفه بأنه "رجل محظوظ مات في سعادة وقبل أن يصيبه أى أذى"^(٧٥). ويخبرنا أريستوفانيس في "الضفادع" (أبيات ٧٣-٧٩) أنه ظل حتى أواخر أيامه ينظم تراجيدياته بمساعدة ابنه يوفون. وهى رواية قد تكون نسجت من وحى المشهد بين بولينيكيس (ويقابل يوفون) وأوديب (ويقابل سوفوكليس) في مسرحية "أوديب في كولونوس". وعلى أية حال فقد أجمع معظم القدامى على أن سوفوكليس كان هادئ الطبع رزينا، ورصينا. يصفه أفلاطون بأنه إنسان يتمتع بشيخوخة رائعة متحررا من عبودية الشهوات الحسية^(٧٦). وهذا أمر يتفق فيه هذا الفيلسوف مع أريستوفانيس الذى

Meineke, Fragm. Com. Graec, vol. 2 p. 592.

(٧٥)

Pl., Resp., p. 329. C.

(٧٦)

وصف سوفوكليس في "الضفادع" (بيت ٨٢) بأنه "عاش سعيدا ومات سعيدا" eukolos. وهذه الرزانة في طبع سوفوكليس هي التي جعلته لا يميل إلى التغير ولا ينزع إلى الترحال، فلم يغادر أثينا قط برغم تلقيه دعوات عدة من دويلات كثيرة أخرى. كما تميز سوفوكليس برحابة الصدر وكرم الود، فهو في "الضفادع" عند أريستوفانيس مثلاً لا ينازع أيسخولوس عرش التراجيديا ويعترف له بالأولوية (آيات ٧٨٦-٧٩٠). هذا مع أن هناك روايات أخرى شبه أسطورية ولا يمكن القبول بها تحكى عن وجود تنافس غير شريف وعداوة مستحكمة بين سوفوكليس ويوريبيديس، فقليل إنهما تبادلًا التهم بالسرقة الأدبية. وبالفعل نجد تشابها فيما بين مسرحياتهما^(٧٧). وإن دل كل ذلك على شيء فإنما يدل على التأثير والتأثر المتبادلين بين شعراء التراجيديا الثلاثة ولا سيما بين سوفوكليس ويوريبيديس. فلقد كان الأول يكن ليوريبيديس كل إعجاب وإحترام، بدليل أنه بعد موته ظهر سوفوكليس على المسرح مع ممثليه وجوقته بلبس الحداد في "أوديب في كولونوس". صفوة القول إن سوفوكليس كان لطيف المعشر وجمع حوله كوكبة من رجال الفكر والساسة البارزين في عصره فيما يشبه النادى الثقافى.

وفى مسرح سوفوكليس تتجسد المرحلة الثالثة من تطور الدراما الإغريقية مروراً بطور النشأة ومسرح أيسخولوس، ويكون قد مر على بواذر نشأة الدراما قرن من الزمان. وكان دور سوفوكليس هو أن يصل بجهود السابقين ومحاولاتهم إلى حد النضج أو الكمال، وأن يسد أوجه النقص في تجاربهم شكلاً ومضموناً. فعظمته إذن لا تعود إلى أنه اكتشف شيئاً جديداً، بل إلى أنه طور القديم وأكمل الطريق. ومن ثم فإنه من حيث القدرة على الخلق والابتكار قد يعتبر أقل شأنًا من

(٧٧) قارن سوفوكليس "بنات تراخيس" آيات ١١٠١-١١٠٤ و ٤١٦ وكذا "أوديب ملكا" بيت ١٥٢٤

على التوالى مع يوريبيديس "هرقل مجنوناً" آيات ١٣٥٣-١٣٥٧ وكذا "المستجيرات" بيت ٥٦٧ و"الفينيقيات" بيت ١٧٨٥ وما يليه. وهذه أمثلة قليلة من مواضع أخرى كثيرة يمكن أن نجد فيها تشابها واضحا بين الشاعرين.

أيسخولوس، بيد أن تعديلاته على التراجيديا تكتسب أهمية عظيمة لأنها أعطت لهذا الفن طابعا جديداً. حتى إنه إذا قورنت إحدى مسرحياته بـ "الفرس" أو "السبعة" لأيسخولوس - وهما مسرحيتان قد عرضتا قبل ظهور تأثير سوفوكليس - لا يتضح بما لا يدع مجالاً للشك أن المسرحية السوفوكلية تنتمي إلى عالم آخر أكثر تطوراً ونضجاً من حيث الشكل وأعمق فلسفة وفكراً من حيث المضمون.

ولعل أهم تجديد أدخله سوفوكليس على الشكل الدرامي للتراجيديا هو الممثل الثالث، وهو تجديد أكمل الخطوة التي بدأها أيسخولوس ووضع حداً للصراع على الأولوية بين الممثلين من جهة والجوقة من جهة أخرى. ويؤيد رأينا هذا ما حدث في مسرحيات أيسخولوس الأخيرة ونعني تقلص دور الجوقة المطرد. بيد أنه نظراً لأن ممثلين اثنين فقط هما اللذان كانا يشاركان ويشتبكان فعلاً في الحوار فإنه كان من المحال أن يظلا على المسرح بصفة مستمرة، وكان على الجوقة أن تسد الفراغ وأن تسهم بقدر كبير في الحوار نفسه، وهذا ما كان في مسرح أيسخولوس. وبإدخال الممثل الثالث على يد سوفوكليس أزيلت هذه العقبة وأصبح بوسع المؤلف أن يقصر معظم الحوار على الممثلين. وترتب على ذلك أن فقدت الجوقة من دورها الشيء الكثير بعد أن تنازلت عنه لهذا الممثل الثالث. ومن ثم صار الحوار الذي تشارك فيه الجوقة نادراً، بل أصبحت أغاني الجوقة نفسها أقل إسهاماً في تطوير الحدث الدرامي مما كان عليه الأمر في المسرح الأيسخولي. وازداد حجم الحوار بين الممثلين وتشابكت الأحداث وتداخلت وتنوعت الشخصيات. وأصبحت هذه العناصر الدرامية أكثر جذبا بالنسبة للجمهور. حقا إن أيسخولوس قد تبنى هذا التجديد السوفوكلي أي استعمل الممثل الثالث في مسرحياته الأخيرة. ولكنه لم يستطع أن يصل بهذا المخترع الجديد إلى أقصى طاقاته فلم يستغله استغلالاً كاملاً. وكان سوفوكليس صاحب الاختراع هو أول من استوعب واستغل ميزة أن يكون على المسرح ثلاثة ممثلون في وقت واحد.

ويمكن أن نعقد مقارنة بين ذلك المشهد في "حاملات القرابين" (بيت ٦٦٨

وما يليه) لأيسخولوس عندما أتت الأنباء الكاذبة عن موت أوريسيتيس إلى أمه كليتمنسرا بالمشهد المقابل في مسرحية سوفوكليس "إليكترا" (بيت ٦٦٠ وما يليه). وسنجد الفرق واضحة ومميزا لفن كل من الشاعرين. في "حاملات القرابين" لا يشارك في حوار هذا المشهد سوى الرسول حامل الأنباء وكليتمنسرا. وهو حوار مؤثر للغاية ويستمد قوة تأثيره من بساطته، ولكنه يسير على نفس المنوال من أوله إلى آخره. أما في "إليكترا" فيصل الرسول عندما تكون إليكترا وكليتمنسرا واقفتين أمام أبواب القصر مما يتيح فرصة ممتازة لإجراء حوار درامى رائع بينهما عندما يتلقيان الأنباء الكاذبة عن موت أوريسيتيس. فكل منهما تمثل موقفا متناقضا مع الآخر، وكل منهما تعبر عن رد فعل يغاير الآخر. فإليكترا يائسة حزينة إذ فقدت الأمل الأخير في الانتقام من أعدائها قاتلي أبيها، أما كليتمنسرا وإن تحسرت بعض الشيء على فقدان الابن تحس بالنشوة لأنها ستخلص من الخوف أن ينتقم منها. حقا إنه مشهد رسم سوفوكليس خيوطه ببراعة درامية نادرة لم يسبق للتراجيديات عهد بها، ولا سيما إذا وضعنا في الاعتبار المفارقة المأساوية العجيبة، لأن رد فعل كل من إليكترا وكليتمنسرا على أنباء موت أوريسيتيس يقوم على غير أساس، فهي ببساطة أنباء ملفقة والذي يحدثهما عن موت أوريسيتيس هو أوريسيتيس نفسه متكرراً.

وهناك مشهد آخر مشابه وتظهر فيه مقدرة سوفوكليس على إستغلال وجود الممثل الثالث أفضل إستغلال، وتعني "أوديب ملكا" بيت ٩٨٤ وما يليه. حيث يستمع كل من أوديب ويوكاستي لقصة الرسول القادم من كورنثة بأنباء موت ملكها. فهناك يسمع أوديب لأول مرة حقيقة أنه كان قد ألقى في العراء فوق جبل كيثايرون طفلا رضيعا وبأمر من والده، ويسعد أوديب بذلك ظنا منه أنه على وشك أن يصل إلى معرفة حقيقة والديه، وهو الأمر الذي طال سعيه إليه. بيد أن أمه يوكاستي التي تقف إلى جواره لها رد فعل مخالف، إذ كلما مضى الرسول في قصته ازدادت هي يقينا بأن أوديب هو ابنها الذي صار الآن زوجها

ووالد أطفالها. ومن ثم فنحن أمام مشهد درامى غاية فى الإثارة والمأساوية، لأن كل كلمة من الرسول - والراعى الطبى المسن بعد ذلك - تشير ردين متناقضين لدى سامعيه. إذ يزداد أوديب فى البداية على الأقل إستغراقا فى آماله ونشوته من ناحية، وتعمق الهوة بينه وبين أمه يوكاستى التى تزداد غوصا فى الأحزان والآلام من ناحية أخرى. حتى إنها بعد أن تفشل فى ثنى أوديب عن المضى فى إستجواب الرجلين تنسحب صامتة من المشهد ومن الحياة للأبد، لأنها تدخل القصر لتتحرر على الفور.

وتمثلت الخطوة الكبرى الثانية التى أصاب بها سوفوكليس هدف الأصالة والإبتكار فى أنه قد تخلى تماما عن البنية الثلاثية للمسرحيات الأيسخولية، وصار يقدم كل مسرحية قائمة بذاتها *drama pros drama*. وهذا لا يعنى أنه لم يفعل ما يستلزمه نظام المسابقات التراجيدية بمهرجانات ديونيسوس الكبرى بالمدينة أى أن يتقدم برباعية أو بالأحرى أربع مسرحيات متتالية (ثلاث تراجيديات ومسرحية ساتيرية واحدة). ولكنه فقط لم يجعل موضوع هذه المسرحيات الأربع واحدا أو متصلا، بل وضع لكل مسرحية كيائها المستقل. ومن المحتمل أن يكون هذا التغير الجذرى فى فن الكتابة الدرامية نتيجة من نتائج إدخال الممثل الثالث الذى أدى إلى تعقيد الأحداث الدرامية فى المسرحية سوفوكلية. ذلك أنه فى هذه الحالة لو إمتدت هذه الأحداث المعقدة إلى حد تغطية ثلاث مسرحيات متتالية لإزدادات الأساطير غموضا ولضاق الناس بها لطولها غير المحتمل.

وقد يكون ذلك صحيحا، بيد أن السبب الرئيسى برأينا هو إختلاف الرؤية المأساوية عند كل من الشعارين. فسوفوكليس لم يعد يرى أن المأساة تنبع من لعنة موروثه عن الأجداد وتلاحق الآباء والأحفاد، وهى الرؤية التى من وحيها نظم أيسخولوس مسرحياته الثلاثية، متتبعا هذه اللعنة من جذورها فى الماضى البعيد إلى فروعها فى الحاضر والمستقبل القريب. ولعل من الأسباب المهمة لتخلى سوفوكليس عن البنية الثلاثية فى الكتابة الدرامية هو ميله للبساطة والإكتمال فى

الشكل. إنه فنان يرفض فكرة أن تعتمد مسرحية على أخرى سابقة أو لاحقة، بهدف أن تكتمل صورتها أو يفهم معناها. ومن المحتمل أن سوفوكليس لو تبنى نظام البناء الثلاثي المسرحي لتوافرت لديه فرصة أوسع من حيث الزمان والمكان لتطوير الشخصيات والأحداث بطريقته الخاصة، ولكنه ضحى بذلك من أجل الجمال والكمال الفنيين.

ولقد مارس سوفوكليس التمثيل بعض الوقت، شأنه في ذلك شأن بقية شعراء التراجيديات الإغريق. ولكنه بعد حين كف عن ذلك لعيب في صوته على الأرجح، وإن كان ذلك لا يعنى أنه لم يكن يؤدي الأدوار الثانوية، أو لم يظهر في عروضه راقصاً أو عازفاً على القيثارة. وهو بالطبع المسئول عن العرض المسرحي كله، فهو الذى "أخرج" مسرحياته كبقية الشعراء. ويبدو أنه هو الذى أوعز بتطوير رسم خلفية المشاهد أو السينوجرافيا^(٧٨)، ورفع عدد أفراد الجوقة من إثني عشر إلى خمسة عشر، وهو أمر يترتب عليه بالطبع تطوير وتغيير في أسلوب الرقص ورسم لوحاته. وتبنى سوفوكليس الأسلوب الفريجي في الموسيقى، وأدخل العصا التي تعلوها إنخاءة ما ويحملها أكثر الشخصيات وقارا. وإستخدم الأحذية البيضاء ينتعلها الممثلون وكذا أفراد الجوقة في بعض الأحيان. وقد تبدو هذه التغييرات أمورا صغيرة أو ثانوية ولكنها تدل على اهتمام سوفوكليس بتفاصيل العرض المسرحي من حيث الشكل الخارجى.

وتعزى إلى سوفوكليس ما بين ١٠٤ إلى ١٣٠ مسرحية لم تصلنا منها كاملة^(٧٩) سوى سبع مسرحيات فقط.

(٧٨) قارن أعلاه.

(٧٩) عن الشذرات المتبقية من سوفوكليس راجع أعلاه ص ٢٧٠، حاشية رقم ٤١ وأنظر:

A.C. Pearson, The Fragments of Sophocles. Cambridge 1963, reprint Amsterdam 1971.

قائمة بالمصادر الأسطورية والملحمية لمسرحيات سوفوكليس

الموجودة^(٨٠) والمفقودة

عنوان المسرحية	المصدر الأسطوري والملحمي
Alexandros حشد الآخيين أو المجتمعون على الوليمة (ساتيرية) Achaion syllogos e Syndeipnoi Satyroi عشاق أخيلليوس (ساتيرية) Achilleos Erastai Satyroi Helenes Apaitesis المطالبة بعودة هيليني زواج هيليني (ساتيرية) Helenes Gamos Satyrikos Iphigeneia إفيجينيا Krisis Satyrike التحكيم (ساتيرية) Mysoi الميسيون Nauplios Katapleon ناوبليوس مبحرا Odysseus mainomenos أوديسيوس مجنونا Palamedes بالاميديس Poimenes الرعاة Skyrioi أهل سكيروس Telephos Satyrikos تيليفوس (ساتيرية) Troilos ترويلوس (الطرواى الصغير)	Kypria القبرصية
Phryges الفريجيون	Ilias الإلياذة
Aithiopes e Memnon الأثيوبيون أو ممنون	Aithiopsis الأثيوبية
Aias Mastigophoros (★) أياس حامل السوط (★) Dolopes الدولوبيس (شعب فى ثيساليا) Lakainai الإسبرطيات Philoktetes فيلوكتيتيس (★) Philoktetes en Troia فيلوكتيتيس فى طروادة Phoinix a فوينيكس (أ)	Mikra Ilias الإلياذة الصغيرة

(٨٠) سنضع علامة (★) على عناوين المسرحيات الباقية والتي وصلت إلينا سليمة.

عنوان المسرحية	المصدر الأسطوري والملحمي
Phoinix b Aias Lokros Aichmalotides Antenoridai Laokoon Xoanephoroi Polyxene Priamos Sinon	فوينيكس (ب) أياس اللوكري الأسيرات أبناء أنتينور لاؤوكون حاملو (حاملات) الأقماع (الأنابيب) بوليكسيني برياموس سينون
Aigisthos Aletes Andromache Hermione Eurysakes Elektra Erigone Klytarnnestra Nauplios pyrkaeus Peleus Teukros Tindareos Phthiotides Chryses	أيجيستوس ألتييس (ابن أيجيستوس من كليتمنسترا) أندروماخي هيرميوني إيوريساكيس إليكترا (★) إريغوني كليتمنسترا ناوبليوس محترقاً بيليوس تيوكروس تينداريوس بنات فثيا خريسيس
Nausikaa=Plyntriai Phaiakes	الأوديسيا Odyseia ناوسيكاء (الغاسلات) الفاياكيس
Euryalos Niptra e Odysseus akantoplex e traumatias	التيليغونية Telegoneia يوريالوس الحمام أو أوديسيوس المصاب بالشوك أو الجريح
Oidipous tyrannos Oidipous epi Kolono (★)	الأوديبية Oidipodeia أوديب ملكاً (★) أوديب في كولونوس (★)

عنوان المسرحية	المصدر الأسطوري والملحمي
Amphiaraos Satyrikos (ساتيرية) Antigone أنتيجوني (★)	Thebais الطيبة
Alkmeon ألكميون الخلفاء: إريفيلى (أوينيوس ؟) Epigonoι - Eriphyle (Oineus?)	Epigonoι الخلفاء
Trachiniai بنات تراخيس (★)	Oichalias Halosis فتح أويخاليا
Dionysiakos Satyrikos (ساتيرية) Athamas a أثاماس (أ) Athamas b أثاماس (ب) Amykos Satyrikos أميكوس (ساتيرية) Kolchides بنات كولخيس Lemniai بنات ليمنوس Pelias-Rhizotomoi بيلياس: مقتلعو الجذور Skythai أهل سكيثيا Tyro a تيرو (أ) Tyro b تيرو (ب) Phineus a فينيوس (أ) Phineus b فينيوس (ب) Phrixos فريكسوس	أسطورة ديونيسوس رحلة السفينة أرجو Argonautika
Akrisios أكريسوس Andromeda أندروميذا Atreus e Mykenaiiai أتريوس أو نساء موكيناي Danai بنات داناؤس Thyestes en Sikyoni ثيستيس في سيكيون Thyestes deuterios ثيستيس مرة ثانية Inachos Satyrikos إيناخوس (ساتيرية) Larisaioi أهل لاريسا Oinomaos: Hippodameia أوينوماؤس: هيبوداميا	أساطير مدينة أرجوس
Amphitryon أمفيتريون هرقل في تاينارون أو هرقل الصغير (ساتيرية) Herakles en Tainaro e Herakleiskos Satyrikos.	أسطورة هرقل

عنوان المسرحية	المصدر الأسطوري والملحمي
Aigeus	أيجيوس
Daidalos	دايدالوس
Thamyras	ثاميراس
Ixion	إكسيون
Iobates	يوباتيس
Hipponous	هيونوس
Kamikoi-Minos	كاميكوي أو مينوس
Kedalion Satyrikos	كيداليون (ساتيرية)
Kophei Satyroi	البكم (ساتيرية)
Manteis e Polyidos	العرافون أو بوليدوس
Meleagros	ملياجروس
Momos Satyrikos	موموس (ساتيرية)
Niobe	نيوبي
	باندورا أو الطارقون بالمطرقة (ساتيرية)
Pandora e Sphyrokopoi Satyroi	
Salmones Satyrikos	سالونيوس (ساتيرية)
Sisyphos	سيسيفوس
Tantalos	تانتالوس
Eris	إريس
Eumelos	إيوميلوس
Iberes	إيبيريس
Iokles	يوكليس
Ichneutai	مقتفو الأثر (ساتيرية) ^(٨١)
	مصادر غير مؤكدة

(٨١) في حفريات بالبهنسا مركز مغاغة بالمانيا إكتشف هنت A.S.Hunt وجرنفل B.P.Grenfell عام ١٩٠٧ شذرة كبيرة (حوالي ٤٠٠ سطر) من هذه المسرحية الساتيرية: يمكن وصفها آخر عنوان "مقتفو الأثر". وقام الشاعر البريطاني المعاصر توني هاريسون Tony Harrison بنظم مسرحية شعرية بعنوان "مقتفو الأثر في البهنسا" Oxyrhynchus Trackers عرضت في أكثر من مهرجان في العالم . ولؤلف الكتاب الذي بين أيدينا مسرحية بعنوان "معيز البهنسا" (المركز الهندسي للطباعة والنشر، القاهرة ٢٠٠١). هي صياغة مصرية معاصرة لنفس الموضوع.

المصدر الأسطوري والملحمي	عنوان المسرحية
Mousai	الموساي (ربات الفنون)
Tympanistai	قارعات الطبول (الدفوف)
Hybris Satyrike	هيبريس (ساتيرية)
Hydrophoroi	حاملو (حاملات) الماء

ومن الملاحظ أن حوالي ٥٣ مسرحية من مسرحيات سوفوكليس أخذت موضوعاتها من حلقة الملاحم الطروادية والطيبية. وبذلك يسير سوفوكليس على نفس الدرب الذي سلكه أيسخولوس. ويكاد سوفوكليس أن يكون قد أهمل أسطورة ديونيسوس، مع أنها المنبع الأصلي للدراما وهي التي إستقى منها أيسخولوس بعض مسرحياته. وشق سوفوكليس طريقه الخاص حين إحتفى إحتفاء ملموسا بأساطير مسقط رأسه كولونوس والمنطقة التي عاش بها أي أتيكا بصفة عامة، في حين لم يفعل ذلك أيسخولوس، إذ أهمل الأساطير التي تدور حول ثيسوس وفايدرا وإيون وتيربوس وبروكريس على سبيل المثال. ونهل سوفوكليس موضوعات بعض مسرحياته من أساطير مدينة أرجوس مثل مغامرات بيرسيوس والعداوة القاتلة بين أتربوس وثيستيس، وتناول كذلك أسطورة رحلة السفينة أرجو. وإذا عقدنا مقارنة بين أيسخولوس وسوفوكليس من حيث مصادرهما الملحمية والأسطورية لوجدنا أن سوفوكليس يتجنب كل ما هو فوق مستوى البشرية ويقرب من كل ما هو إنساني. لقد تحاشى الأساطير البدائية والغامضة وتلك التي تلعب فيها الآلهة الدور الرئيسي، وكل تلك الأساطير هي التي ترعرعت فيها وتجلت عبقرية أيسخولوس. حقا إن بعض مسرحيات سوفوكليس مثل "نيوبي" و "ثاميراس" و "تريتوليموس" تعالج مثل هذا النوع الأيسخولي من الأساطير، ولكنها قد تكون مسرحيات مبكرة في إنتاج سوفوكليس الذي تخلص بعد ذلك من تأثير رائده الكبير أيسخولوس.

وإذا كان بوسعنا بالنسبة لأيسخولوس أن نطلع على تطوره من بداية حياته

المسرحية إلى نهايتها، بفضل حقيقة أن مسرحياته الباقية تنتمى إلى مراحل حياته المختلفة، فإن موقفنا جد مختلف بالنسبة لسوفوكليس. لأن المسرحيات السبع التى وصلتنا منه تعود إلى فترة نضوجه، وتمثل جميعاً نمطاً واحداً من الكتابة الدرامية ذات المستوى الرفيع. ومن المؤكد أنه لو بقيت لنا بعض مسرحيات سوفوكليس المبكرة لوجدنا فيها الكثير من السمات الأيسخولية فى التأليف المسرحى. أى قلة فى تعقيد الحدث ووفرة فى عنصر السرد وغازارة فى الغنائية. وهذا ما يظهر حتى من الشذرات المتبقية من المسرحيات التى لم تصلنا. أما فى تلك التى وصلتنا كاملة فيبدو جلياً التقدم الكبير الذى حققه الشاعر فى فن عقد الحبكة الدرامية ذات البنية المكتملة والسليمة. وفى الواقع يمكننا أن نقول فى شئ من التعميم إن الحبكة الدرامية السوفوكلية تقف فى منتصف المسافة بين بساطة أيسخولوس وتعقيد الحبكة المتشابكة فى بعض اتجاهات مسرحنا الحديث والمعاصر. ذلك أنه إذا قورن الحدث الدرامى السوفوكلى بنظيره عند أيسخولوس بدا أكثر ثراءً وتنوعاً، إذ توسعت الأساطير وتطورت بإضافة تفاصيل عديدة. وبينما بقيت الخطوط العريضة فى هذه الأساطير كما هى عليه فى الموروث الملحمى والأسطورى، فإن الصورة الكلية قد تغيرت لأنها ملئت بمجموعة من الأحداث الجديدة، وكذا التقلبات غير المتوقعة كما نجد فى التراجيديات الحديثة. بيد أن هناك فارقاً رئيسياً هو أننا فى المسرح الحديث ننجذب لتتبع الحبكة بفضل عنصر التشويق الذى يغذى فى الفضول لمعرفة ما سيحدث، لأن النتيجة مجهولة تماماً ولا تعرف إلا بنهاية المسرحية. أما سوفوكليس فلا يتركنا نشك إلا قليلاً فيما يتصل بالنهاية. ويبدو أنه يفضل كسب ثقة الجمهور من البداية ويعطيهم بعض المعلومات عن مجريات الأحداث، ويساعدهم على معرفة الكثير عن النهاية قبل وقوعها. وإذا أضفنا إلى ذلك أن مسرحياته - وكذا مسرحيات الشعراء التراجيديين الآخرين - تقوم على الأساطير الشعبية والمعروفة للجميع، لأدركنا كيف أن إنتباه الجمهور لا ينصرف إلى محاولة تخمين النهاية، وإنما ينصب منذ البداية على تطوير الشخصية وإستنباط

المعنى الأخلاقي للحدث الدرامي. ولعلنا بذلك نرد بطريقة غير مباشرة على دعاة البريختية الذين يظنون أن جمهور المسرح الإغريقي كان ضحية الإيهام المسرحي بحيث بدا أنه منسوم تنوعاً مغناطيسياً^(٨٢). المهم أن سوفوكليس بإدخاله بعض التحولات المفاجئة وإضافة بعض الأحداث الفرعية الجديدة على الأساطير القديمة، لم يكن يهدف أساساً إلى الإبهار بل لإحداث التنوع في رسم الشخصية بتعريضها لمختلف المواقف.

ويمكننا أن نعقد مقارنة في ذلك بين الشاعرين أيسخولوس وسوفوكليس وهما يصوران عودة أوريسيتيس من منفاه للإنتقام من أمه قاتلة أبيه. ففي "حاملات القرابين" لأيسخولوس يعود أوريسيتيس إلى أرجوس، ويكشف عن نفسه لإيكترًا وصويجاتها. وبعد ذلك لا يجد جديد حتى منتصف المسرحية تقريباً، اللهم إلا التشجيع المتبادل بين إيكترًا وأخيها. ثم ينسحب أوريسيتيس المتنكر في هيئة أجنبي قادم من فوكيس، ويخدع كليتمنسرا بقصة ملفقة عن موته فتستقبله في القصر. في هذه الأثناء ترسل المربية لإحضار أيجيستوس الذي يقتله أوريسيتيس عند دخوله القصر، فتندفع كليتمنسرا محاولة الهرب فيلاحقها أوريسيتيس، ويدور بينهما حوار قصير ينتهي بقتلها. وتفتح أبواب القصر ليرى الجمهور أوريسيتيس واقفاً إلى جوار الجثتين.

فلنرى ماذا أضاف سوفوكليس في مسرحيته "إيكترًا" من أحداث فرعية تثرى الحدث الدرامي وتضئ جوانب مختلفة من الشخصيات التي تقوم بهذا الحدث. والإضافة الأولى تتمثل في إستحداث شخصيتي الخادم أي المربي المسن (حيث يتيح ذلك فرصة تقديم مشهد قصير يظهر فيه جانب مهم من شخصية إيكترًا وهو جانب الحنان والود) وخريسوثيرميس وهي فتاة عادية تخاف الأعمال الجريئة ولا تقوى على تحمل مسئوليتها. فهي إذن تأتي هنا كالنقيض الشارح

والمؤكد لشخصية أختها إليكترا المتميزة بالشجاعة والإقدام. وإستبدل سوفوكليس بالحيلة الأيسخولية البسيطة أى الأكذوبة الملفقة عن موت أوريسستيس ثلاثة مشاهد قوية ومؤثرة. فأولا هناك المشهد الذى تروى فيه قصة موت أوريسستيس لكليتمنسرا وإليكترا، مما يحدث نوعين متناقضين من رد الفعل وهذا ما سبق أن تناولناه بالدراسة. وبعد ذلك يأتى المشهد الثانى الذى تعبر فيه خريسوثيرميس عن آمالها لأختها وتكتشف أنها آمال بلا أساس. أما المشهد الثالث فيأتى عندما يدخل أوريسستيس المتنكر ويسلم وعاء الرماد إلى إليكترا فتسلم نفسها لحزن بالغ، ينقلب على الفور إلى فرح شديد عندما يتحرك أوريسستيس متأثرا بحزنها ويكشف لها عن حقيقة.

وعنصر جديد أضافه سوفوكليس وهو الجدل الذى دار بين الأم وإبنتها، حيث وجدت فيه إليكترا فرصة للتنفيس عن المكتوم فى قلبها من مشاعر الحقد والإزدراء إزاء خيانة كليتمنسرا وغدرها. ولعلسه من الواضح أن سوفوكليس بمثل هذه الإضافات قد استطاع أن يقرب أحداث المسرحية من مستوى البشرية بعواطفها المتضاربة ونوازعها المتناقضة التى تتوالى فى مشاهد متتابعة وسريعة. وكل ذلك يحدث دون أن يخفى عنا سوفوكليس طبيعة النهاية المحتومة التى تتجه إليها الأحداث^(٨٣).

بيد أن ثراء المسرحيات السوفوكلية لم يفقدها بساطتها، فحبكة كل منها ذات هدف مرصود وتتمتع بوحدة درامية ملموسة. تجتمع كل العناصر على السير فى نفس الاتجاه وتكثيف إنتباه الجمهور من البداية إلى النهاية على الحدث الدرامى الذى يدور حول شخصية رئيسية ومبدأ أخلاقى واحد. أما ما عدا ذلك فيأتى فى المرتبة الثانية باعتباره شيئاً ثانوياً. فالشخصيات الصغرى تدور فى فلك الشخصية الرئيسية، بل إن وجودها أصلاً يستهدف تعميق ملامح هذه الشخصية المحورية، وبالتالي تأكيد المغزى المأساوى فى معاناتها.

ولا يسمح سوفوكليس بأن تشغلنا أية أمور جانبية أو تعتم علينا رؤيتنا للنتيجة الأساسية ولا حتى للدافع الرئيسى للكتابة المسرحية. ففي مسرحية "إليكترا" على سبيل المثال، ومع كثرة الإضافات وغزارة التفاصيل التى أحدثها سوفوكليس، تبقى وحدة الحدث الدرامى واضحة ويبقى الهدف الرئيسى بارزا وهو عدالة الانتقام من أيجيستوس و كليتمنسترا، وتبقى شخصية واحدة هى الأكثر ظهورا وتأثيرا أى إليكترا. حتى إن الشخصيات الأخرى تأتى وتذهب أو تدخل وتخرج بينما تظل إليكترا فى معظم الوقت واقفة أمامنا على المسرح، تؤنب هذا وتغضب من ذلك، تأس وتحزن، تحب وتفرح، وبذا تظل هى المسيطرة على المشهد من أول المسرحية إلى آخرها. وتلك هى السمة الرئيسية فى كل مسرحيات سوفوكليس مع تفاوت فى الدرجة أحيانا. وبالإضافة إلى ذلك يبدو تطور الأحداث فى مسرحه طبيعيا ومباشرا، فلا شئ يحدث دون سبب منطقى أو تبرير درامى كاف. بل يبدل المؤلف مزيدا من العناية لتبرير دخول وخروج الممثلين، كما أنه يتجنب الأفعال العنيفة أو غير المحتملة. وعرف عن سوفوكليس وبراعته فى التأليف أنه يعقد العقدة الدرامية ويحبكها بحكمة جيدة، بحيث أنها تحل نفسها بنفسها أى بصورة طبيعية دون تعسف، فيما عدا مسرحية "فيلوكيتيس" التى لجأ فيها إلى تدخل إلهى خارجى لحل عقدها، وهذا ما سنعود إليه فى حينه.

يعتنى سوفوكليس بالأحداث الأسطورية التى يعرضها على المشاهد فى مسرحياته ويحاول جاهدا أن يجعلها مقبولة ومعقولة. أما ما يسبق بداية الحدث الدرامى ويقع خارج إطاره فلا يبذل الشاعر نفس العناية إزاءه، بل يقبله حتى لو كانت بعض أحداثه غير معقولة. فمثلا أسطورة أوديب تتضمن بعض الأحداث التى لا يمكن تصديقها إن حكمنا العقل والمنطق، ولا يحاول سوفوكليس نفسه أن يبررها أو يبسطها، ويقبل بها دون أن يعدلها ما دامت تقع قبل بداية الحدث الدرامى فى مسرحية "أوديب ملكا". ولكن ما أن تبدأ المسرحية وتتوالى مشاهدتها حتى يجد المتفرج نفسه وهو يتابعها بشغف، دون أن يشغله التساؤل حول الأحداث غير المعقولة التى سبقت هذا الحدث الدرامى المعقول. وهكذا أفلح

سوفوكليس فيما فشل فيه المحدثون والمعاصرون من قلده أو عارضوه في هذه المسرحية موضوع حديثنا، ومنهم كورنى وفولتير وأندريه جيد وتوفيق الحكيم^(٨٤) وغيرهم. لقد حاولوا أن يعطوا تبريراً عقلانياً لأحداث الأسطورة التي وقعت قبل بداية المسرحية، فلم يحققوا شيئاً سوى أنهم لفتوا أنظار الجمهور لثل هذه الوقائع الأسطورية التي لا تقبل التصديق.

وأعطى سوفوكليس لنفسه حرية واسعة في وصفه للأحداث التي تقع خارج نطاق المشهد المعروض بطريق السرد. فهذا ما فعله أيضاً في مسرحية "بنات تراخيس" حيث يتحدث عن رحلة يومين من يوبويا إلى تراخيس على أنها وقعت في ظرف بضع ساعات. وفي مسرحية "أنتيجونى" يذهب كريون لينهى مراسم دفن بولينيكيس، بدلاً من الإسراع لإنقاذ حياة أنتيجونى نفسها كما يستوجب المبدأ القائل بأن الحى أولى بالإسعاف من الميت. ولكن مثل هذا التسبب في ربط الأحداث التي لا نشاهدها على المسرح أمامنا، أى تقع خارج نطاق الحدث الدرامى نفسه يعد أمراً عادياً في التراجيديا الإغريقية^(٨٥).

وجدير بالإشارة أن سوفوكليس الذى أضاف الممثل الثالث ووسع حجم الحوار الدرامى لم يستغن تماماً عن تقنية السرد الملحمى. ذلك أنه عنصر من عناصر الموروث الشعرى الذى سيظل موجوداً في المسرح وحتى نهاية تطوره. ولكن هذا العنصر يتخذ في مسرح سوفوكليس الشكل النهائى الذى سيثبت عليه، ونعنى أنه سيقصر على دور الرسول الذى يأتى دائماً إلى المشهد ليصف لنا الكارثة التي وقعت خارجه والتي لا يمكن بالطبع تقديمها على المسرح. هذا ما يحدث في "أوديب ملكاً" و "أوديب فى كولونوس" و "أنتيجونى" و "بنات تراخيس". أما في المسرحيات الثلاث الأخرى "أياس" و "فيلوكيتيس" و "إليكترا" فإن عنصر السرد

(٨٤) أحمد عثمان: المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ص ٣٣-٧٥.

(٨٥) R.M. Ochoa, "The Antigone of Sophocles" ISAGDC (1996), pp. 305-309.

يعكس الأسلوب الأيسخولي القديم. المهم هو أن نعرف حقيقة أن تقنية السرد الملحمي كانت مفضلة لدى الجمهور، بدليل أن بعض المسرحيات كان يمكن أن تستغنى عنها - من حيث الحكمة الدرامية - ولكن المؤلف حرص على وجودها.

ويقول معظم النقاد إن سوفوكليس لا يحفل كثيرا بالتأثير البصري، لأنه يخاطب العقل لا العين، ويفضل التجويد في رسم الشخصيات على عرض مشاهد مؤثرة أو بالأحرى تبهر الأنظار. بيد أن هناك بعض المشاهد السوفوكلية تفوق في تأثيرها أية مشاهد أخرى لدى أى كاتب، ومثال ذلك إكتشاف أيجيسثوس لجثة كليتمنسترا ("إليكترا" أبيات ١٤٥٨-١٧٤٨). كما أن رسم الحركة المسرحية - كما يفهم من المشاهد - ينهض دليلا على تمتعه بقدرة تشكيلية فائقة. وأفضل ما يستشهد به هنا هو المشهد الختامي في مسرحية "أياس". ففي منتصف المكان يرقد البطل الهمام أياس مسجى، وبجواره تركع الشخصيات الصامتة أى زوجته وإبنه، وعن يمين وشمال يقف تيوكروس ومينيلائوس الغاضبان والمتجادلان في عنف حول قضية الدفن. إنه مشهد رائع حقا تتوسطه مجموعة صامتة تلتف حول جثة هامة ومن حولهم يتجادل المتجادلون في صوت عال وضوضاء صاخبة.

وإذا كنا قد لاحظنا تطورا ملموسا في دور الجوقة عند أيسخولوس فيما بين "المستجيرات" و "الأوريستيا"، فإن الجوقة في مسرح سوفوكليس الناضج تتميز بعدم وجود مثل هذا التغير من مسرحية إلى أخرى. لقد أصبح دورها عند سوفوكليس - أو على الأقل في مسرحياته الباقية - ثابتا ومحددا له معالمة الواضحة والمستديمة، بحيث يمكن اعتبارها الأنموذج الأكمل للجوقة في المسرح التراجيدي الإغريقي برمته، وهذا ما يعجب به أرسطو نفسه^(٨٦). لقد تقلص حجم الجوقة من حيث الطول ولم تعد تلعب دور البطولة، بل ولم تعد مشاركتها في الحدث الدرامي تؤدي إلى تغييرات جوهرية، وإن كانت في "أوديب في

(٨٦) Arist., Poet., 1456 a 25 ff.; cf. Hor., Ars Poet., 193-195; cf. Ahmed Etman, The problem of Heracles' Apotheosis, pp. 83-101.

كولونوس" قد حاولت ردع قسوة كريون، وساعدت في "فيلوكتيتيس" على إنجاح حيل أوديسيوس. ولكن أين هذا مما تفعله الجوقة في "المستجيرات" أو حتى في "الصفاحات" لأيسخولوس؟ ولقد ترتب على ذلك أن أغاني الجوقة عند سوفوكليس لا تعكس الإنفعال الشخصي العنيف بل التفكير العميق. فهي لا تندفع في هلع هستيري قط كما حدث في "السبعة ضد طيبة" عند أيسخولوس. وهي لا تصل إلى حد اليأس التام كما في "الصفاحات" لنفس هذا الشاعر الأقدم. لقد ابتعدت الجوقة السوفوكلية بعض الشيء عن بؤرة العواطف والأزمات في الحدث الدرامي، واحتلت مركزاً أقرب إلى الوسيط المحايد الذي يحافظ على التوازن بين مختلف الاتجاهات والنزعات في هذا الحدث.

وتبدو الجوقة السوفوكلية وكأنها تلعب دوراً مزدوجاً. فهي بطبيعتها وطبيعة الدور الذي تقوم به في الحوار تبدو كأحد الممثلين، لأنها من هذا الجانب تؤدي دوراً يختلف بعض الشيء عن الأغاني التي تغنيها والتي بالقطع لها وظيفة أخرى. ومثل هذا التباين بين شقي وظيفة الجوقة - أي الجزء الحوارى والجزء الغنائى فى دورها - يمكن أن يكون من تأثير أيسخولوس نفسه، بيد أن سوفوكليس قد عمقه وأبرزه حتى صار ملمحاً مميزاً لفنّه الدرامى. فالجوقة السوفوكلية المشاركة فى الحوار تمثل الإنسان العادى فى مقابل الكائنات البطولية التى يلعب الممثلون الآخرون أدوارها. فهي إذن جوقة لا أثر للمثالية فيها، إذ تجمع نقاط الضعف جنباً إلى جنب مع نقاط التآلق فى شخصية الإنسان، الذى يظل مع ذلك مواطناً محترماً. والجوقة السوفوكلية لا تحاول أن تظهر بمظهر من يتمتع بحكمة فائقة أو بعد النظر الخارق أو حدة البصر والبصيرة. ومثل هذه الجوقة يمكن أن تقع فى الأخطاء ومن السهل على الآخرين خداعها، كما فعل أياس عندما تظاهر بالندم فى المسرحية المسماة بإسمه (بيت ٦٩٣ وما يليه)، وكما استطاعت ديانيرا أن تحصل على تأييد الجوقة لخطتها القاتلة فى "بنات تراخيس" (أبيات ٥٨٨-٥٨٩). وتتورط الجوقة نفسها أحياناً فى بعض الحيل الخبيثة، كما حدث

فى "فيلوكتيتيس" (أبيات ٥٠٧-٥١٧، ٨٣٣-٨٦٥) حيث تحث نيوبتوليموس على خداع البطل الذى تحمل المسرحية اسمه عنوانا.

يبد أن الجوقة السوفوكلية بصفة عامة ورعة، مؤمنة بالآلهة وتخشى غضبهم وتحض على الاعتدال والتقوى. فهى تستخلص الحكمة من كبرياء وعنجهية كريون فى "أنتيجونى" (أبيات ١٣٤٨-١٣٥٣)^(٨٧). وهى مخلصه للأصدقاء وتتعاطف معهم دون أن تتخلى عن الحذر والحيلة التى تتميز بهما. والجوقة السوفوكلية لا تكف عن تبجيل السلطة الحاكمة، حتى أنها تتردد فى مواساة إليكترا فى المسرحية التى أخذت عنوانها من إسم هذه البطلة (أبيات ٣١٠-٣١٤) قبل أن تتأكد من غياب أيجيسثوس. ومع أن الجوقة فى مسرحية "أنتيجونى" تؤيد البطلة من أعماقها إلا أنها لا تقول ذلك علانية (أبيات ٥٠٤-٥٠٩)، بل تنهى عن مخالفة القوانين حتى ولو كان الهدف هو أسى الغايات. وتقول هذه الجوقة فى نفس المسرحية (أبيات ٨٧٢-٨٧٤): "قد تكون مثل هذه البطولة جديرة بالثناء، ولكن الحكام أحق بالطاعة والولاء". ومع ذلك فالجوقة السوفوكلية كثيرا ما تظهر مذبذبة تتأثر بسهولة وتغير مواقفها بناء على كلمات آخر المتحدثين. فهى لا تصر على موقف معين لها ولا تتخذ لنفسها رأيا ثابتا. وغاية ما تهدف إليه الجوقة السوفوكلية هى أن تهدئ المواقف العنيفة وأن تصل إلى حلول توفيقية، وكثيرا ما تقول ما معناه أن كلا من الجانبين على حق، أو أن على كل جانب أن يتعلم من الآخر ويتنازل بعض الشيء.

وإذا أردنا أن نضرب مثلا على الدور المزدوج للجوقة، فلن نجد أفضل مما يحدث فى مسرحية "إليكترا". فبعد أن يئس البطلة من عودة أخيها أوريسستيس عرضت على أختها خريسوثيرميس أن تتعاون معها على القيام بعملية الإنتقام إعتمادا على نفسيهما. فترتعد خريسوثيرميس لمجرد هذا العرض الجريء، لأنها

M. Ewans, "Learning from Performance: Directions in the text of *Antigone*" (٨٧) ISAGDC (1996), pp. 283-289.

تفضل العيش في تواضع وأمان على الطموح في تحقيق الأجداد، وتتوسل إلى إيكتر أن تخضع لحكم الضرورة. وفي البداية تنضم الجوقة لهذه التوسلات مؤكدة أن الحكمة والحذر هما خير ما يتمتع به الإنسان من مزايا (أبيات ١٠١٥-١٠١٦). ولكن ما أن تنصرف الأختان وتشرع الجوقة في الغناء حتى نكتشف أنها قد غيرت من نغمة الحديث وعدلت من موقفهما، فهي تنحى باللائمة على خريستويميس على أساس أنها تهمل ذكرى أبيها المقتول غدرا. وتثنى الجوقة على إيكتر لإخلاصها وإستعدادها للتضحية بنفسها في سبيل تحقيق ما تقضى به عدالة السماء (أبيات ١٠٥٩-١٠٩٧).

وقد يكون صحيحا القول بأن الجوقة في المسرح الإغريقي تشكل عبئا ثقيلا على كاهل الشعراء المؤلفين بصفة عامة. بيد أننا في هذه الحالة لن نجد شاعرا قد استطاع أن يتغلب على هذه العقبة بنجاح ومهارة مثل سوفوكليس. فالجوقة في مسرحه تذوب في خضم العناصر الدرامية الأخرى، على نحو لا يكون على حساب الجانب المأساوي للمسرحية بل يزيده جمالا وسحرا. فهي في الأجزاء الحوارية تلعب دور النقيض الشارح للأبطال، فبطعفها تؤكد عظمتهم وتذبذبها تثبت حزمهم وحسمهم. أما أغانيها فهي نغمات جادة ووقورة تأتي بمثابة لوحات إستعراضية جميلة بين مشاهد الإنفعال والعنف. وهي بطولها المتقلص لا تعرقل سير الأحداث بل تضيف جوا غائيا ممتعا على المسرحية كلها. ولا يسعنا في نهاية حديثنا عن الجوقة السوفوكلية إلا أن نشير إلى إعجاب أرسطو بها إذ قال "ينبغي على الجوقة أن تلعب دوراً كدور أحد الممثلين، وأن تشكل جزءاً من الكل وتشارك في الحدث كما عند سوفوكليس لا كما عند يوريبيديس" (٨٨).

(٨٨) أنظر الحاشية رقم ٨٦. وراجع:

R.W.B. Burton, *The chorus in Sophocles tragedies*. Oxford 1980.

cf. M. Horss. "The chorus in Greek Tragedy" ISAGDC (1994), pp. 129-133.

G. McCart, "Two Ancient Cultures and the first chorus of *Oedipous Tyrannos*" ISAGDC (1996), pp. 226-229.

لقد إستهدف سوفوكليس بالأساس أن ينزل بالتراجيديا من علياء الألوهية والبطولة إلى المستوى البشرى الذى يظل مع ذلك مثاليا وفخما. وتحقق هذا الهدف السوفوكلى على نحو ملموس فى مسرحياته الباقية، التى نجدها وقد إستبدلت بالعظمة الأيسخولية الرهيبة رشاقة جميلة وقريبة من قلوب الناس ومستواهم. ولم تعد القضايا العظمى حول الدين والأخلاقيات تعوق إهتمام الجمهور أو تشغلهم عن متابعة أحداث القصة الممثلة أمامهم. وهذا لا يعنى أن جمهور سوفوكليس فاقد الوعى - كما يزعم البريختيون المحدثون^(٨٩) - وكل ما حدث هو أن القضايا التى إحتلت مركز الصدارة فى مسرح أيسخولوس إنتقلت إلى خلفية الصورة عند سوفوكليس، وتقدمت الشخصيات البشرية لتشغل مركز الدائرة وهى واضحة المعالم محددة الملامح وحادة التأثير. ولأول مرة أصبحت الطبيعة البشرية بكل إنفعالاتها وعواطفها وصراعاتها هى الهدف الرئيسى والموضوع الأساسى للكتابة الدرامية. حقا إن شخصيات سوفوكليس الدرامية قد إحتفظت بالرشاقة والعظمة البطوليين الهومريين، ولكنها فى نفس الوقت إقتربت من العواطف الإنسانية ونقاط الضعف البشرية. ولعل ذلك يبدو أكثر وضوحا لو وضعنا هذه الشخصيات السوفوكلية فى مقابل شخصيات أيسخولوس الذين يشبهون سلالة العمالقة أو المردة وينتمون إلى جنس بروميشيوس. وهذا أمر كان له إنعكاسه الملحوظ فى اللغة المستخدمة عند كل من الشعارين. فلغة أيسخولوس - كما رأينا - تتميز بفخامة علوية، أما لغة سوفوكليس - التى ستعرض لها بعد قليل - فتجمع بين القوة والجمال، البساطة والسمو فى آن واحد.

هكذا إنتقل مركز الثقل فى مسرح سوفوكليس من قضايا الدين والأخلاق، التى شغلت أيسخولوس كثيرا، إلى قضايا الطبيعة البشرية نفسها. ومن ثم فإن بنية المسرحية السوفوكلية وحبكتها وترتيب مشاهدتها أصبحت كلها فى خدمة هدف

(٨٩) راجع أعلاه ص ٢٤٤ الحاشية رقم ٢١ وكذا ص ٣١٨.

رئيسى واحد هو رسم الشخصية *ethopoiesis*. وهو مجال تفوق فيه سوفوكليس على غيره من شعراء التراجيديا. حقا إن سوفوكليس لم يفلح فى تقديم شخصية يملكها هذيان ربانى كما فى كاسندرا أيسخولوس، ولا أخرى تسيطر عليها روح الغيرة الفتاكة كما فى ميديا يوريبيديس. ولكنه برع فى رسم الصورة البشرية بدقة متناهية، محللا الدوافع الرئيسية لكل شخصية، ومتعمقا فى روح الإنسان وقلبه على نحو من الجمال لم يسبق له مثيل. وبلغ من براعة سوفوكليس فى هذا الميدان أنه يستطيع تصوير شخصية ما تصويرا كاملا فى بيت واحد من الشعر. ولذا نجد مسرحياته مليئة بعبارات موجزة بديعة ومفعمة بالكثير من المعانى والغزير من الصور، التى تكشف النقاب عن مكنون الشخصية منذ النظرة الأولى. وجدير بالذكر أن مثل هذه العبارات المحكمة والبليغة - كتلك التى يحفل بها مسرح سينيكا وشكسبير - تستعصى فى كثير من الأحيان على الترجمة.

وتعكس مسرحيات سوفوكليس السعة والعمق فى خبرة المؤلف بالطبيعة الإنسانية. فهو يقدم نماذج بشرية كثيرة كما يخلق نماذج أخرى جديدة. حتى إننا من النادر أن نلاحظ تكرارا فى شخصياته. حقا إن شخصيتى خريسوثيرميس وإسمينى تكادان أن تكونا أنموذجا واحدا، ولكن ذلك لا يحدث مرة أخرى فى مسرح سوفوكليس. فحتى عندما يقدم نفس الشخصية فى مسرحيتين أو أكثر، نجده يغير فيها ويعدل على نحو جذرى. فكريون عنده يظهر فى ثلاث مسرحيات، وفى كل مرة يتمتع بشخصية مخالفة للأخرى. ففي "أوديب فى كولونوس" نجد كريون هذا وغدا شريراً، غليظ القلب. إذ عندما يرفض أوديب مقترحاته، يبدى مشاعر الحقد والخبث بحيث يحاول حرمان هذا الملك الأعمى الشريد من بنتيه. أما فى "أنتيجونى" فنجد كريون متشدداً متزمتاً، دون أن يعدم بعض الصفات الطيبة، فهو يقدس القوانين الصارمة للدولة، بل إنه يعتبر سجين مركزه الاجتماعى والسياسى أى أنه رجل دولة متعسف، ولا يستوعب المغزى البطولى لموقف أنتيجونى. إنه يخشى أن يظهر بمظهر الضعيف أمام امرأة. أما فى "أوديب ملكا" فكريون إنسان بمعنى الكلمة الكامل، حتى إنه يكسب تعاطفنا، وعندما تقع الكارثة لا يشمت فى غريمه ويبدل أقصى ما يستطيع فى سبيل

أن يخفف عنه وطأة ما حدث.

يقع تركيز سوفوكليس على الإنسان، ولكن الإنسان عنده يظهر فى صورة محسنة ومثالية. فبرغم أنه إبتعد عن الفخامة المبالغ فيها عند أيسخولوس، لم ينزل إلى حد الواقعية التى سنجدها بعد ذلك عند يوريبيديس. فسوفوكليس مثل الفنانين التشكيليين الإغريق قدم نسخة للإنسان تشبه الأصل ولكنها أجهل. وشخصيات سوفوكليس شخصيات بشرية تعاني من الإنفعالات والعواطف العادية، ولكنها لازالت تحتفظ بمسحة شفافة من عظمة البطولة الملحمية القديمة، مما يبعدهم بالطبع عن كل ما هو وضيع وخسيس. قلما نجد وغدا فى مسرح سوفوكليس، فكريون فى "أوديب فى كولونوس" يمثل إستثناء وحيدا ولم يتكرر. وحتى الشخصيات الخبيثة عند سوفوكليس تتمتع ببعض الملامح المضيئة. إذ أن رذائلهم لا تتعدى حدة الغضب أو الميل للإنتقام أو الإسراف فى الطموح، ولكنها لا تصل قط إلى الدناءة أو الجبن المرذول. ولقد أخبرنا أرسطو أنه نقل عن سوفوكليس نفسه القول بأنه "يرسم البشر كما ينبغى أن يكونوا، أما يوريبيديس فيصورهم كما هم (فى الواقع)"^(٩٠).

لقد لاحظنا من قبل أن أيسخولوس الشاعر الدرامى يقف فى ظل أيسخولوس المعلم الأخلاقى، بمعنى أن الحقائق الدينية والحكم الأخلاقية المستخلصة من الأساطير تؤكد وتبرز على نحو قد يعوق تطور الحدث الدرامى نفسه فى كثير من الأحيان. أما عند سوفوكليس فقد تبادل هذان الجانبان للمسرح المكانة والموقع فيما بينهما، أى أن الأولوية صارت للحبكة الدرامية دون أن يؤدى ذلك إلى تعميم المحتوى الفكرى للعمل الفنى، أو يصيبه بالتسطيح والتعميم. فليست مسرحيات سوفوكليس مجرد لوحات مرسومة بعناية من حيث الشكل وخالية من حيث المغزى الأخلاقى. فإنفعالات وآلام البشرية مجسدة فى هذه اللوحات مقترنة بقوانين العدالة والنظام الإلهى الخالد. يكمن فى خلفية الصورة السوفوكلية مسار الأقدار الغامض وطرقها الملتوية وتقلباتها الفجائية. وعندما توضع أعمال البشر بين عناصر

هذه الصورة لا بد من أن تكتسب فخامة وتأثيراً غير عاديين. ومع أن الهدف الأخلاقي في مسرحيات سوفوكليس ليس عريضاً بنفس الدرجة التي هو عليها عند أيسخولوس، إلا أنه لا يبدو طفيلياً في إطار مسرح سوفوكليس. وإذا اعتبرناه ثانوياً علينا أن نعرف أن ذلك مرسوم بعناية من قبل الشاعر، الذي أراد أن يكون ضمنياً وليس سافراً أو صارخاً. صفوة القول إن المضمون الفكري والأخلاقي يصبغ المسرحية السوفوكلية كلها بتأثير غير مرئى ولكنه محسوس.

ولعله من المفهوم ضمناً أن الوصول إلى إستخلاص موقف سوفوكليس الحقيقي من الدين والأخلاق ليس أمراً سهلاً، بل كان ولا يزال مثار جدال مستمر وخلاف حاد بين النقاد. ولكنه على أية حال لا يرى في الأساطير الإغريقية حقائق مسلم بها، وإنما مجرد تراث قصصى تصويرى وتقليدى. حقاً إنه يعامل هذه الأساطير بكل إحترام ويتحدث عن الآلهة بكل ورع، فهذه الآلهة هي التي لا تزال تدير وتوجه مصائر البشر. فنبؤة أبوللون هي التي تنبأت بمصائب لايوس وأوديب، وهي التي حثت أوريسستيس على الإنتقام. والربة أثينة هي التي دبرت خطة سقوط أياس. ولا يترك سوفوكليس أية فرصة تتاح له لكى يؤكد طقوس العبادة التقليدية، بل يشيد بمدينة أثينا لأنها تعرف أكثر من غيرها كيف تكرم الآلهة بالطقوس الواجبة ("أوديب فى كولونوس" أبيات ١٠٠٦-١٠٠٧). ومع ذلك فإن الإنطباع العام الذى نخرج به يختلف تماماً عن إنطباعنا بالنسبة لمسرح أيسخولوس. فسوفوكليس يبدو أنضج وأعمق عقيدة من الرجل العادى البسيط المتعبد بالطقوس والصلوات. ومع أن سوفوكليس يحترم مثل هذه العبادات والصلوات ولا يخذلها إلا أنه يتخطاها. ويشترك سوفوكليس مع أيسخولوس فى الاعتقاد بأن الكون يخضع لقوانين إلهية أبدية، لم تخلق أمس ولا اليوم بل هي موجودة فى كل زمان ومكان، دون أن يعرف الإنسان متى جاءت بالضبط ("أنتيجونى" أبيات ٤٥٣-٤٥٧). إنها قوانين "مولودة فى أعالي السماء، ولم تضعها أية سلالة بشرية، ولن يجرها النسيان قط إلى النوم" ("أوديب ملكا" أبيات ٨٦٥-٨٧٠). وترادف هذه

القوانين كلمات مثل العدالة والنظام وكذا "الطهارة الخاشعة قولاً وفعلاً" ("أنتيجونى" بيت ٤٥١، "أوديب فى كولونوس" بيت ١٣٨٢). ولم تنقش هذه القوانين على صخر أو حجر بل على قلوب البشر وفى ضمائر الناس ("أنتيجونى" بيت ٤٥٤-٤٥٥ *agrapta theon nomima*). ولذلك فهى تكشف للبعض وتحجب عن الآخرين. أنتيجونى مثلاً تعرفها وتستوعبها، أما كريون فهو أصم لا يسمع نصائحها. وغالباً ما تصطدم هذه القوانين السماوية غير المكتوبة بقوانين البشر الموضوعة، وبالطبع تخرج الأولى دائماً منتصرة. أما الذى يعصى أمرها مثل كريون فيعرف ولو بعد فوات الآوان أنه "من الأفضل السير على نهج القوانين التى وضعتها السماء إلى النهاية" ("أنتيجونى" بيت ١١١٣-١١١٤) ^(٩١).

وجنباً إلى جنب مع هذه القوانين غير المكتوبة توجد قوة أخرى علوية تدير الكون. إنه زيوس الذى يبدو أحياناً عند سوفوكليس فى صورته التقليدية، وأحياناً

(٩١) يرى والدوك أن الصراع فى مسرحية "أنتيجونى" يقع بين هذه البطة وكريون، أى أنه صراع بين إنسان وإنسان وليس بين إنسان وإله. ويرى نفس هذا الناقد أن أوديب فى "أوديب ملكاً" لا يصارع القدر كما يظن الكثيرون. وتأتى آراء والدوك هذه فى معرض رده على نظرية باورا فى تفسير مسرح سوفوكليس.

Waldock, Sophocles the Dramatist, (Cambridge 1951), pp. 149-150, 152.

ومع أن نظرية باورا قد إستقطبت الكثير من الإنتباه وتعد بحق من أساسيات الدراسات السوفوكلية، إلا أنها قد أثارت الكثير من الجدل. ومن المعارضين لها ويتمان.

Whitman, Sophocles, A study of Heroic Humanism (Harvard reprint 1966) pp. 27-28.

وفى هذا الكتاب (ص ٥-٦، ٢٤-٢٩ إلخ) يستعرض المؤلف أهم الدراسات والنظريات حول مسرح سوفوكليس. أما عن نظرية باورا فراجع:

Bowra, Sophoclean Tragedy (Oxford reprint 1970), passim.

ولقد أخطأ بعض الدارسين عندما اعتبر أنتيجونى ثورية تقف فى وجه الدكتاتور الطاغية كريون والصحيح أن المسرحية تقدم صراعاً مأساوياً بين شخصيتين كل منهما على حق فكريون يمثل القوانين الموضوعة أى الدولة (nomos) وتمثل أنتيجونى القوانين غير المكتوبة أى الطبيعة (physis) راجع:

Ahmed Etman, "A Light from Thucydides on the problem of Sophocles' "Antigone" and its tragic Meaning" 2nd International Colloquium on Thucydides, Athens 10 September 1997., L'Antiquité Classique (2001) pp. 1-7.

C.E. Hajistephanou, The use of Φύσις and its cognates in Greek Tragedy with special reference to character drawing. Diss. Nicosia Cyprus 1975.

أخرى يكتسب عنده صفات جديدة. وفي كلتا الحالتين فإنه هو زيوس الذى يشرف على تنفيذ قوانين السماء ويصرف العدالة، وينزل العقاب بالمارقين. فالآلهة قد تهمل ولكنها لا تهمل أبداً فى إنزال أشد العقاب بالمجرمين الذين يهجرون ما هو إلهى إلى ما هو شرير ("أوديب فى كولونوس" أبيات ١٥٣٦-١٥٣٧). ويلتقى سوفوكليس فى ذلك مع أيسخولوس، وإن كان أقل منه تفاؤلاً بشأن مصير الإنسان. ذلك أن البرئ عند سوفوكليس لا يعفى دائماً من المأساة، بل ولا يجد الثواب اللائق ولا تحميه براءته من المعاناة وسوء الحظ الذى كثيراً ما يصيب من لا ذنب له. ها هى أنتيجونى تعانى مر المعاناة لأنها أطاعت قوانين السماء وخالفت قوانين الأرض. وأوديب دفع ثمنا باهظاً للذنوب لم يكن هو المسئول عنها مسئولية كاملة. ويمكن أن نضيف إلى هذين المثليين أمثلة أخرى كفيلوكتيتيس وديانيرا.

قد يبدو من حديثنا هذا وللوهلة الأولى أن سوفوكليس يؤكد ما سبق أن قال به أيسخولوس أى توارث اللعنة. بيد أن موقف سوفوكليس ليس كذلك بتاتاً. حقاً إنه يعترف بوجود المعاناة بلا ذنب، ولكنه لا يحاول التوفيق بين هذه الحقيقة المرة وفكرة العدالة السماوية، وهذا ما شغل أيسخولوس بالدرجة الأولى. أما عند سوفوكليس فإنه ينبغى القبول بفكرة المعاناة أحياناً بلا ذنب على أساس أنها جزء من نظام الكون الذى لا يمكن للإنسان الوصول إلى كنهه قوانينه. فضلاً عن أن هذه القوانين غامضة بطبيعتها، إذ يجب ألا ننسى أن الإله إذا أخفى شيئاً لا يستطيع الإنسان مهما كان أن يكتشفه، وإن بحث طول عمره (شذرة ٨٣٣). فقدّر الإنسان أن يواجه ما لا يعرفه أو ما هو غير مؤكد. وما الناس إلا أشباح وظلال تنقضى ساعات إزدهارهم بسرعة هائلة، وتتساقط أعمارهم بسهولة تساقط أوراق الشجر، ومن الحمق التدبير للغد البعيد ("بنات تراخيس" بيت ٤٩٣). ومع ذلك فعالم سوفوكليس تحكمه وتسيره قوانين إلهية^(٩٢)، ولو أنه من العسير على الإنسان

إستيعاب أو تفسير هذه القوانين، وما عليه إلا أن يقدسها، فهذا أفضل ما يمكن أن يعمل به ("فيلوكيتيس" بيت ١٤٤٠). أى أن ما يفيد الإنسان بحق فى عالم سوفوكليس هو الخشوع للآلهة، والإعتدال فى العيش، والتواضع. تقول الربة أثينة لأوديسيوس فى مسرحية "أياس" (أبيات ١٢٧-١٣٣) "من الآن فصاعدا لا تفه بأى كلمة نابية تسى للآلهة، ولا تزهو بنفسك، ولو بلغت من القوة شأوا عظيما أو جمعت من الثروة شيئا كثيرا. فيوم واحد فقط يكفى لقلب السعادة البشرية رأسا على عقب. والآلهة تحب المعتدلين وتبغض فاعلى الشر".

يقول أياس سوفوكليس "كل يوم من أيام حياتنا لا يفعل شيئا سوى أنه يقربنا من مماتنا" ("أياس" بيت ٤٧٣). وتقول الجوقة فى "أوديب ملكا" (أبيات ١١٨٦-١١٩٢) "ليست الحياة سوى ظلال، وما أن يبدو الإنسان سعيدا حتى يهوى (إلى الشقاء)". والجوقة هى التى تقول أيضا فى "أوديب فى كولونوس" (أبيات ١٢١٥ وما يليه) "من الأفضل ألا يكون الإنسان قد ولد قط، أما إذا حدث وولد فلا خير يبقى له سوى أن يرحل بأقصى سرعة ممكنة عائدا إلى حيث كان قد جاء". ويتخذ بعض النقاد من هذه الأقوال دليلا على أن تشاؤم سوفوكليس كان مطبقاً وطاغياً، وهو أمر لا يتفق مع ما عرف عن حياة سوفوكليس وطباعه، ولا سيما تحليه بروح السكينة وتمتعه بالسعادة فى حياته ومماته كما سبق أن ألقينا. بل إن أبطاله - لاسيما أياس وأنتيجوني - يذهبون إلى الموت بإختيارهم. وبغض النظر عن الأسى والأسف الشديدين اللذين يصاحبان هذا الموت، فإن هؤلاء الأبطال يودعون الحياة والطبيعة من حولهم وداع العشاق.

ولعل السخرية - أو المفارقة - التراجيدية وسيلة شائعة فى الأدب المسرحى بعامة. وهى فى العادة تنجم عن أن كارثة ما على وشك الوقوع ويعرفها الجمهور أو يتنبأ بها ويتوقعها، بينما بعض شخصيات المسرحية أو كلهم لا يدركون شيئا عنها. وفى مثل هذا الموقف يكتسب الحوار الدائر بين الممثلين إزدواجية مثيرة، إذ يصبح له معنيان أحدهما ظاهر أو خارجى يتعامل به الممثلون ويتصرفون على هديه

وهو المعنى الخاطئ. أما الآخر فهو المعنى الخفي أو الداخلى الذى يفتن إليه النظارة ويستشفونه من بين السطور وما وراء الكلمات. ولقد إزدهر هذا الأسلوب الساخر فى المسرح الإغريقى التراجيدى، وساعد على ذلك قيام هذا المسرح على موضوعات أسطورية معروفة لدى جمهور المتفرجين. إذ سهل ذلك على المؤلف أن يستغل الرموز والإيحاءات أروع إستغلال. بيد أن سوفوكليس قد بز جميع شعراء التراجيديات الإغريق فى روعة وطرافة السخرية أو المفارقة التراجيدية التى سادت مسرحه وأصبحت سمة مميزة له.

وهناك نوع من السخرية المتعمدة والمكشوفة، كأن تستقبل كليتمنسرا أيسخولوس زوجها أجامنون العائد بعد غياب طويل بالترحاب، بينما هى فى الواقع تقوده إلى حتفه، بل ستقتله هى نفسها وبعون من عشيقها. تقول كليتمنسرا عندما تأمر بأن يفرش طريقه بالبساط الأحمر إن "العدالة قد قادتة إلى منزله، بعد أن كان الأمل فى عودته مفقودا" (أيسخولوس "أجامنون" أبيات ٩١٠-٩١٣). وهى بهذا القول قد أعطتنا الدرس المستفاد من الموقف كله، وهو درس يشمل أيضاً المفارقة التراجيدية المقصودة أو المستهدفة أصلاً. وقد نجد مثل هذا النوع من المفارقات التراجيدية فى مسرح سوفوكليس، بيد أنه يضافى عليه مسحة من الغموض والتعقيد بحيث لا يكون المشاهد - والممثل أحياناً - على يقين من المعنى المقصود. فعندما قتلت كليتمنسرا فى مسرحية "إليكترا" وعاد أيجيسثوس منتشياً بعد أن سمع أنباء موت أوريسستيس - وهى أنباء ملفقة - يدخل القصر ويرى جثة على الأرض. فيفرح ظناً منه أنها جثة أوريسستيس، بينما هى فى الواقع جثة عشيقته الحبيبة كليتمنسرا التى قتلها أوريسستيس نفسه. وعلى أن نتصور مدى السخرية فى الحوار الذى يدور بينه وبين إليكترا.

تميزت المفارقات التراجيدية السوفوكلية بالإنارة الناجمة عن أن المتحدث نفسه هو موضع السخرية. فهو مثلاً لا يرى ما يتهدده من خطر، ولا يستوعب كل ما يقال له أو يفهمه بطريقته الخاصة غير الصحيحة. ومن ثم فإن كلمات مثل

هذه الشخصية التى ربما تستهدف ظاهرياً بث التفاؤل وتخفيف الآلام تغوص بنا فى الجراح إلى الأعماق. ولا يقتصر الأمر على الكلمات بل يمتد إلى الموقف كله، إذ يحدث تناقض حاد بين الشخصية ضحية المأساة والمفارقة التراجيدية من جهة، والبهجة التى ينغمس فيها من جهة أخرى. وهى بهجة قد تجعلنا نبتسم وقلبنا مليء بالأسى والأسف أو الخوف والشفقة بسبب الجو الخائق والغموض المحيط بالموقف برمته. وفى مثل هذه الحالة يكون تأثير المفارقة التراجيدية أقوى من أية كلمات مباشرة وإن كانت مفعمة بالسخرية. ومثل هذا النوع السوفوكلى من المفارقات التراجيدية^(٩٣) لا وجود له عند أيسخولوس، وليس شائعاً فى المسرح الحديث، ولكن يوريبيديس قد أتقنه ولاسيما فى "عابدات باكخوس" كما سنرى.

ومن بين كافة مؤلفى المسرح القديم والحديث لا يوجد من يستطيع مجازاة سوفوكليس فى براعة استخدام هذا الأسلوب الساخر فى الكتابة الدرامية. ونعنى رسم مشاهد كاملة مفعمة من أولها إلى آخرها بالمفارقات التراجيدية. لم يفلح أحد من المؤلفين القدامى والمحدثين فى تصوير عجز الإنسان وقصر نظره كما فعل سوفوكليس معتمداً على مثل هذه المفارقات. ها هو أياس يقف وسط أشلاء الأغنام التى ذبحها توارثها منها أنها القواد الإغريق أعداؤه، إنه وقد فقد الوعي ينتشى بهذه المذبحة المشينة متخيلاً أنه قد إنتقم شر إنتقام من غرمائه. ومثل هذه الحالة التى تردى فيها هذا البطل الهمام تزيد من إشفافنا عليه رغم كلمات الزهو والنشوة التى ينطق بها، ولاسيما عندما يخاطب الربة أثينة ويعدّها بأنه "سيزين معبدها بأسلاب ذهبية فى مقابل المجد الذى حققه (بهذه المذبحة المخزية)" ("أياس" أبيات ٩١-١١٧). بل تعتبر السخرية التراجيدية هى السمة الغالبة والمحور

Ahmed Etman, The problem of Heracles' Apotheosis, pp. 93 n. 2, 144, 190, 196, (٩٣) 197, 199 n.1; cf. S.M. Adams, Sophocles the Playwright, (Toronto 1957) p. 121; G.M. Kirkwood, "The Dramatic role of the Chorus in Sophocles", Phoenix VIII (1954), pp. 1-22 esp. pp. 8-9; T.B.L. Webster, An Introduction to Sophocles, (Methuen 1969), pp. 117 ff.; Winnington-Ingram, JHS XCI (1971), pp. 132 ff.

الرئيسي للحدث الدرامي في مسرحيتي "بنات تراخيس" و "أوديب ملكا". ففي المسرحية الأولى تبرز ملامح التناقض الحاد بين المظهر والجوهر، وبين ما تتوقع ديانيرا وما يقع لها بالفعل.

أما في "أوديب ملكا" فيبدو بطلها منذ بداية المسرحية متربعا على قمة الجبل مزدهرا حظه، تحيط به جماهير شعبه راکعة متوسلة، ويخاطبه الكاهن قائلا "يا أحكم الناس في التعامل مع صروف الدهر وما تأتي به أقدار السماء" ("أوديب ملكا" أبيات ٣٣-٤٣). هذه هي حالة أوديب في المسرحية التي يشاهدها جمهور يعرف الأسطورة الأصلية التي تنتهى نهاية مؤلمة، إذ بعد وقت قصير ستبطل السماء بهذا الملك الجبار وتهوى به من العلياء إلى الحضيض. ومن ثم فإن كل كلمة تتحدث عن السعادة والنشوة والملك والأبهة وما إلى ذلك سيكون لها صدى مخالف في نفوس المشاهدين. إذ سيرون فيها مفارقة تراجيدية مؤثرة، لأنها تصور قصور الإدراك البشرى. وتصل الأحداث وكذا المفارقة التراجيدية إلى الذروة عندما يصر أوديب على العثور على القاتل والانتقام منه، لأن هذه المسألة "لا تشغله من أجل غرباء بل لأنها تهمة شخصيا"، فالجمهور يعرف أنه هو القاتل المطلوب العثور عليه. وناهيك عن السخرية المريرة المتمثلة في قول أوديب لأمه وزوجته يوكاستي إنه طالما تعيش أمه - وهو يعنى زوجة ملك كورنثة التي يظن أنها أمه - فإن خطر الزواج من الأم الذى تنبأت به نبوءة دلفي^(٩٤) ليس أمرا مستبعدا. لقد بلغ من أمر أوديب أنه يلعن قاتل أبيه لايوس ويتوعده، ويزيد على ذلك قوله "وإن كان يقطن بيتي فلتنزل كل تلك اللعنات على رأسى أنا" (أبيات ٢٤٦-٢٥١). كل هذه

(٩٤) عن النبؤات في الفكر الإغريقي عامة والتراجيديا خاصة راجع:

H.W. Parke, Greek Oracles, Hutchinson University Library, London 1967 reprint 1972.

P. Nearchou, To Menyma tou Apollona (in Greek). Kosmopolis 1995.

ونوقشت حديثاً رسالة الدكتوراه التالية:

السيد أحمد عبد السلام البراوى، الصياغة اللغوية للنبؤة في التراجيديا الإغريقية ووظيفتها في البناء الدرامي. كلية الآداب - جامعة القاهرة ١٩٩٧.

الأقوال وغيرها الكثير تجعل من مسرحية "أوديب ملكا" آية في فن استخدام المفارقات التراجيدية^(٩٥).

وكما هو معروف فإننا ندين للنحاة ببقاء مسرحيات كل من أيسخولوس وسوفوكليس، إذ احتفظوا بها لأنها نماذج صالحة للدرس. وفي مرحلة مبكرة كانت المسرحيات السبع الباقية من سوفوكليس هي التي حظيت بمثل هذا الاختيار والدرس. ولكن هذا العدد قل إلى ثلاث مسرحيات فقط إبان العصر البيزنطي وهي "أياس" و "إليكترا" و "أوديب ملكا"، إذ قرئت هذه المسرحيات بعناية وكتبت تعليقات عليها بواسطة فقهاء بيزنطة (أو القنسطنطينية). ولا يعنى هذا أن المسرحيات الأربع الأخرى قد أهملت تماماً كما حدث بالنسبة لمسرحيات أيسخولوس الأربع التي لم يقع عليها الاختيار كما سبق أن ألقينا. وترتب على ذلك أن مسرحيات سوفوكليس السبع الباقية وصلتنا في حالة أفضل من مسرحيات أيسخولوس، بل إنها وصلتنا في عدة مخطوطات^(٩٦). لقد أختيرت هذه المسرحيات بعد دراسة دقيقة لنتاج سوفوكليس كله، ومع ذلك فإنها لا تفيدنا كثيراً من حيث إلقاء الضوء على تطور سوفوكليس مؤلفاً مسرحياً. في حين أن مسرحيات أيسخولوس مفيدة للغاية في هذا الصدد. ويرجح أن إختيار مسرحيات سوفوكليس كان يستهدف إنتقاء أفضل ما كتب الشاعر. فنحن نعرف أن أرسطو قد أظهر إعجابه الشديد بمسرحية "أوديب ملكا" في كتابه "فن الشعر"، حيث إعتبرها النموذج الكامل للتأليف

(٩٥) Sh. Kawashima, "Tyche, hybris and Jocasta. The second stasimon of the *Oedipus Tyrannus*", IMAGDD (1987), pp. 185-190.

وقارن رسالة الدكتوراه التالية:

إيمان على عز الدين إسماعيل، توخى Tyche الربة والمفهوم في الدراما الإغريقية، كلية الآداب جامعة عين شمس ١٩٩٧.

(٩٦) عن مخطوطات سوفوكليس وطبعاته راجع: Lesky, Greek Tragedy, pp. 219-221.

وجدير بالذكر أن لمسرحيات سوفوكليس السبع مخطوطين مهمين أحدهما هو Laurentianus XXXII في فلورنسة بإيطاليا ويعود للقرن الحادى عشر أو أواخر العاشر الميلادى. أما الثانى فهو Parisinus 2712 ويوجد بالمكتبة القومية الفرنسية ببواريس ويعود للقرن الثالث عشر الميلادى. والمخطوط الأول هو الأكثر أهمية لأنه الأقدم والأسلم.

الدرامى عند الإغريق. يضاف إلى ذلك أن جامعى "المختارات" قد اعتبروا هذه المسرحية جنباً إلى جنب مع "أوديب فى كولونوس" و "إليكترا" و "أنتيجونى" روائع الفن السوفوكلى. وبالفعل كانت هذه المسرحيات الأربع ذات شعبية واسعة لدى النقاد وفى أوساط القراء بصفة عامة إبان العصر السكندرى، بل إنه قد أعيد عرضها آنذاك. ومع أن المسرحيات الثلاث الأخرى "أياس" و "بنات تراخيس" و "فيلوكيتيس" لم تحظ بمثل هذا الإهتمام والحفاوة، إلا أنها كانت تعتبر أيضاً على نفس المستوى من الجودة مثل المسرحيات الأربع سالفة الذكر. فعلق عليها وإقتبس منها كتاب مثل ستوبايوس وديو خريسوستوموس وشيشرون^(٩٧). ولازال سوفوكليس هو الشاعر المفضل فى العصر الحديث^(٩٨) من بين شعراء المسرح الإغريق جميعاً من حيث العروض المسرحية.

وبالنسبة لتأريخ مسرحيات سوفوكليس السبع فإننا لا نملك دلائل كافية لكى نقطع بالزمن الدقيق والمحدد لعرض كل مسرحية. وكل الذى وصلنا من معلومات يستقى منه أن "فيلوكيتيس" عرضت عام ٤٠٩ وأن "أوديب فى كولونوس" نظمت قبيل وفاة المؤلف وعرضت لأول مرة عام ٤٠١ أى بعد وفاته بخمس سنوات على الأقل. هذه هى كل النتائج التى يمكن إستخلاصها من معلوماتنا الخارجية الضئيلة. ولكن النقاد قد حاولوا الوصول إلى نتائج أخرى من تحليل النصوص نفسها، أى باستخلاص دلائل داخلية. فبدراسة الحوار فى

(٩٧) ظهرت أول طبعة لسوفوكليس عام ١٥٠٢م وليوريبيديس عام ١٥٠٣م ولأيسخولوس عام ١٥١٨م وذلك فى مطبعة ألدوس Aldus فى فينيسيا (البندقية). وعن رحلة النصوص المسرحية الإغريقية إلينا بصفة عامة أنظر:

Lesky, Greek Tragedy. pp. 209 ff.; B.A. Van Groningen, Traité d'Histoire et de Critique de textes grecs (transl. into Greek Athens 1980), passim.

(٩٨) تقول بيبر أن مسرحيتى "بنات تراخيس" و "فيلوكيتيس" لم تحظيا بالعرض المسرحى فى العصر الحديث. بيد أن هذه معلومة قديمة لم تعد بعد صحيحة لأن مهرجانات إحياء المسرح الإغريقى التى تقام فى بلاد اليونان الحديثة كل صيف فى مسرح هيروديس أتيكوس وإبيداوروس وغيرهما قد قدمت هاتين المسرحيتين أكثر من مرة.

cf. Bieber, History of Greek and Roman Theatre, p. 266.

مسرحيات سوفوكليس وتطوره من مسرحية إلى أخرى يمكن الوصول إلى تواريخ تقريبية. وعلى سبيل المثال نجد أن سوفوكليس في المسرحيات المبكرة لم يكن يلجأ إلى تقسيم البيت الإيامبي أو "التشطير" بين متحدثين أو أكثر فيما يعرف باسم "الأنتيلابي" Antilabe^(٩٩). وهى وسيلة لم يلجأ إليها أيسخولوس فى كل مسرحياته الباقية سوى مرتين فقط ("السبعة" بيت ٢١٧، "بروميثيوس" بيت ٩٨٠). أما عند سوفوكليس فإننا نلاحظ تزايداً فى عدد مرات اللجوء لهذه الوسيلة كلما تقدمنا للأمام زمنياً. فى "أنتيجونى" لا وجود لهذا التشطير البتة، وفى "أياس" و "بنات تراخيس" لا يستخدم إلا فى مرات قليلة. ولكنه فى "فيلوكيتيس" و "أوديب فى كولونوس" يستخدم بكثرة ملحوظة، مما يشى بأن هاتين المسرحيتين من نتاج السنوات الأخيرة لسوفوكليس. ويمكن ترتيب مسرحيات سوفوكليس تصاعدياً من حيث استخدام هذه الوسيلة كما يلى:-

"أنتيجونى" = صفر

"بنات تراخيس" = ٤

"أياس" = ٨

"أوديب ملكا" = ١٢

"إليكترا" = ٢٧

"فيلوكيتيس" = ٣٢

"أوديب فى كولونوس" = ٥٠

وبناء على هذه القائمة رتب النقاد المسرحيات من حيث تاريخ عرضها. بيد أن هناك دلائل داخلية أخرى كثيرة، من بينها استخدام الممثل الثالث، وجدير بالملاحظة أن عدد المشاهد التى يشارك فيها أقل فى "أنتيجونى" و "أياس" و "بنات تراخيس" من المسرحيات

(٩٩) أنظر أحمد عثمان: "المماتنة والبذور الدرامية فى فنونا الشعبية على ضوء معطيات المسرح الإغريقى" مجلة

"البيان" الكويتية العدد ١٨٤ (يوليو ١٩٨١) ص ٤٣-٥٣.

الأخرى. وبناء على كل تلك الدلائل يرى هييج أن مسرحيات سوفوكليس قد عرضت بالترتيب التالي: "أنتيجوني"، "أياس"، "بنات تراخيس"، "إليكترا"، "أوديب ملكا"، "فيلوكيتيس"، "أوديب في كولونوس" (١٠٠).

يربط بونارد بين مسرحية "أنتيجوني" والبارثون من جهة، ويعتبر سوفوكليس وبريكليس وفيدياس ثالوثا عبقريا أفرزته أثينا في قمة إزدهارها من جهة أخرى (١٠١). وهناك رواية تقول إن انتخاب سوفوكليس قائدا في حملة ساموس جاء نتيجة نجاحه في عرض مسرحية "أنتيجوني"، وعلى هذا الأساس فإنها قد تكون عرضت في ربيع ٤٤٢/٤٤١. ومع ذلك ينبغي ألا نعول كثيرا على ذلك. وهناك رواية أخرى تقول بأنها كانت المسرحية رقم ٣٢ في إنتاج سوفوكليس كله. وموضوع المسرحية هو القرار الذي أصدره كريون بمنع دفن بولينيكيس وتمرد أنتيجوني على هذا القرار بالإصرار على دفن أخيها مضحية بنفسها في سبيل ذلك. ويبدو أن أحدا من الشعراء لم يعالج هذا الموضوع من قبل، وإن كان يعتبر مكملا لقصة "السبعة" الأيسخولية ووردت له إشارة عابرة هناك. وقد يكون الهدف من نظم مسرحية "أنتيجوني" هو تمجيد مدينة أثينا والأثينيين الذين قاموا بدفن قوات الغزو الأرجى لطيبة كما يفهم من المسرحية. كان سوفوكليس إذن أول من عالج هذا الموضوع في مسرحية كاملة وتبعه في ذلك يوريبيديس الذي كانت مسرحيته "أنتيجوني" أكثر إلتصاقا بالحياة المنزلية على ما يبدو، لأنها أعطت أهمية خاصة لموضوع خطبة البطلة، وإنتهت نهاية سعيدة بزواجها من هايمون وبإله ما يعلن نبوءة عن مستقبلها الزاهر. ولقد دارت مناقشات طويلة - لم تنته بعد - حول مغزى مسرحية سوفوكليس "أنتيجوني" التي تقوم على الصراع بين القانون البشري والقوانين غير المكتوبة التي ترسب في ضمير الإنسان والزمان. وهناك أسئلة عديدة مطروحة لم تجد بعد الإجابات الشافية. هل أنتيجوني بريئة ذهبت ضحية الظروف؟ أم أن كريون وأنتيجوني مذنبان، لأن الأول أغفل القوانين الإلهية، أما هي فقد تمردت على النظام القائم بالمدينة؟ ومن هو بطل المسرحية كريون أم أنتيجوني؟

Haigh, op, cit., pp. 179 ff.

(١٠٠)

Bonnard, op, cit., p. 186.

(١٠١)

ولعل سوفوكليس نفسه قد تعمد ألا يساعد مشاهديه أو قراءه على الوصول إلى إجابات محددة لهذه الأسئلة. بدليل أنه جعل الجوقة تتذبذب في مواقفها إزاء هذه القضايا. ففي حين لا توافق صراحة على قرار كريون، تؤنس أنتيجوني على العصيان. مع أن هذا التذبذب في الرأي ليس بالأمر الجديد أو الفريد في مسرح سوفوكليس وجوقاته. وعلى أية حال تميل الجوقة في نهاية المسرحية إلى معرفة الحقيقة، وتخبر كريون بأنه كان السبب في كل المصائب وأن الخشوع للآلهة ينبغي أن يكون مستديماً (أبيات ١٢٥٧-١٢٦٠، ١٣٤٩-١١١٤). وكل ذلك قد يعتبر مؤشراً لموقف سوفوكليس النهائي من العضلة الأساسية بالمسرحية. وشخصية أنتيجوني نفسها تعد من أروع شخصيات المسرح الإغريقي، فهي المذنبه بلا ذنب أو التي ارتكبت "جرائم مقدسة". فهي وإن كانت تشبه إليكترا في صلابتها تتفوق عليها في حبها لذويها لاسيما أخيها، ولا تتعطش للانتقام من أحد كما هو الحال بالنسبة لإليكترا. ويأخذ بعض النقاد على أنتيجوني سوفوكليس قولها إنها ما كانت لتقدم على التضحية بنفسها في سبيل دفن إنسان آخر سوى أخيها، لأن الزوج والإبن يمكن تعويضهما، أما وقد مات والداها فأنى لها بتعويض أخيها (أبيات ٩٠٤-٩١٢). وذهب البعض إلى حد القول بأن هذه الفقرة مقحمة على النص وإلا فإنها هفوة إنزلق إليها سوفوكليس على غير توقع^(١٠٢). بيد أننا نرى هذا القول طبعياً جداً ويستهدف تأكيد إصرار أنتيجوني على دفن جثة أخيها، وهو العنصر الرئيس في شخصيتها. بل وفي المسرحية برمتها^(١٠٣).

Haigh, op, cit., p. 185.

(١٠٢)

Ahmed Etman, The problem of Heracles' Apotheosis, pp. 72-74.

(١٠٣)

Idem: "A Light from Thucydides on the problem of Sophocles' "Antigone" and its tragic Meaning" 2nd International Colloquium on Thucydides, Athens 10 September 1997., L'Antiquité Classique (2001) pp. 1-7.

H. Rohdich, Antigone: Beitrag zu einer Theorie des sophokleischen Helden. Heidelberg 1980.

وتقوم مسرحية "أياس" على فكرة ضرورة الاعتدال وعدم الفرور في عز الإزدهار وأوج الانتصار. فأياس بطل ذو قوة وبأس بلغ شأوا عظيما من المجد، ولكنه يعاني من الزهو والصلف اللذان وصلاه إلى حد إزدراء العون الإلهي قائلا في تحد سافر وتعجب ساخر: "هل يستطيع أى جبان أن يحقق الانتصارات بعون الآلهة مهما كان؟". وعندما أتت الربة أثينا تشجعه وتحضه على القتال أمرها بأن تذهب إلى أى إنسان آخر، أما هو فلا حاجة به إلى وقفها بجواره (أبيات ٧٦٧، ٧٧٠-٧٧٥). وفي النهاية يقع أياس ضحية القوى التي إحتقرها فتسحقه في لحظة إنتصاره المزعوم. ويتعمق درس المسرحية بوجود شخصية أوديسيوس فيها، فهو الذى يأتى كالتقيض الشارح لشخصية أياس لأنه معتدل وحذر إلى حد بعيد. وهو ينفر حتى من سقوط غريمه وموته أى أياس، ويقول إنه هو نفسه سيحتاج يوما ما إلى الدفن مثله، ومن ثم يرفض بشدة أن يحرم حق الدفن. ومع ذلك فإن برود أوديسيوس ونفعيته تجعلنا نميل إلى أياس ونفضله عليه برغم ما به من نقائص، لأنه الأكثر دفاً وحيوية وقربا منا. ولقد أخذ سوفوكليس مادته الخام من ملحمتى "الأثيوبية" و "الإلياذة الصغيرة"، بيد إنه خالفهما في التفاصيل. فهو يعزو هزيمة أياس في الصراع حول الفوز بأسلحة أخيلليوس لا إلى شهادة الطرواديين، بل إلى دسائس ولدى أتريوس. وهو بذلك يوفر سببا قويا وتمهيدا دراميا كافيا لعنف الإنتقام الذى يزمع أياس تنفيذه فى غرمانه. ولقد عالج أيسنخولوس نفس الموضوع في مسرحية "الأسيرات الطراقيات"، حيث يتم فيها سرد ووصف حادثة إنتحار أياس دون عرضها على المسرح. أما سوفوكليس فقد خالف العرف الإغريقى وعرض حادثة الإنتحار العنيفة على الجمهور. وفي المسرح الإغريقى كله لم يتكرر هذا قط سوى ما حدث فى "المستجيرات" ليوريبيديس، حيث تلقى إفادنى بنفسها من فوق صخرة على مقبرة زوجها. على أية حال فإن المشهد السوفوكلى يعكس إنفعالا قويا بهذه المعاناة pathos المروعة^(١٠٤). وقد جاء

حديث أياس قبل الانتحار غاية في الحزن العميق لأنه ينفذ إلى قلب المشاهد مباشرة، إذ ليس به ما ينم عن حماس كاذب أو ضعف واهن. لقد عاد أياس إلى وعيه وذهب عنه جنونه، وهو الآن يتحدث في قوة وهدوء وعظمة ساحرة. وقد يزداد فهمنا لمغزى هذا الحديث وتأثيره إذا تذكرنا أنه صادر عن بطل أتيكى قومي تدعى بعض الأسر أنها من نسله وصلبه. كما أن موطنه الأصلي هو جزيرة سلاميس، التي يمكن رؤيتها من مسرح ديونيسوس عند سفح الأكروبوليس، الذي كانت تعرض به هذه المسرحية.

ولقد أثارت بنية مسرحية "أياس" جدلاً عنيفاً بين النقاد، على أساس أن الجزء الأول منها يتمتع بتماسك الحبكة الدرامية وصلابة عقدتها التي تصل إلى الذروة عندما إنخدعت تكميسا والجوقة، فباغرتوا في فرح غامر على إثر ما ترمى إلى الأسماع من أنباء عن شفاء أياس من جنونه. ولكن ما أن تنتهي لحظات النشوة هذه حتى تقع الكارثة المروعة. هكذا يمهد سوفوكليس دائماً للكارثة، إذ يقدم لها ياشاعة جو من الفرح الكاذب والسرور الخادع، مما يحدث مفارقة تراجيدية ساخرة ومميزة للفن السوفوكلي. على أية حال فبعد أن مات أياس فزت الأحداث ولم يعد هناك جديد يحرك ركودها. وندخل في الجزء الذي يمكن أن نسميه "ما بعد (أو حتى ما هو ضد) الذروة" anticlimax إذا أخذنا برأى النقاد. فهي مناقشات مطولة وذهنية - بلغة نقاد مسرحنا العربي الحديث - sophismata، أي كما يقول أحد المعلقين القدامى أحاديث لا علاقة لها بالتراجيديات ouk oikeia tragodias. ولم تعد هذه المسرحية المدافعين عن وحدتها الدرامية. ولن نخوض في تفاصيل آراء هؤلاء ونكتفى بالإشارة فقط إلى أن حياة المواطن الإغريقي لا تنتهي بالموت، وأن متابعة مصيره فيما بعد الرحيل عن الدنيا تدخل في صميم التفكير الدرامي الإغريقي. فما بالنا ببطل قومي أتيكى مثل أياس الذي يصارع بطلين من البلوبونيسوس هما ولدا أترئوس؟ وبناء على ما تقدم فإن الجزء الأخير من "أياس" ينسجم مع الروح الإغريقية والرؤية المأساوية للحياة والموت

والبطولة^(١٠٥).

أما "بنات تراخيس" فتشكل لغزا محيرا أمام النقاد. إذ ذهب بعضهم إلى حد ثنى ألا تكون هذه المسرحية من تأليف سوفوكليس، حتى لا تسمى إلى مكانته العظيمة في تاريخ الدراما، وإلا فليتها قد ضاعت في حين يرى آخرون أنها من روائع سوفوكليس جنبا إلى جنب مع "أوديب ملكا"^(١٠٦). وربما يعود السبب في إنتقاد هذه المسرحية إلى الإصرار على مقارنتها بمسرحيات يوريبيديس ذات الموضوع المشابه لموضوعها مثل "هيوليتوس" و "ميديا". وهذا الإصرار هو الذى قاد بعض النقاد إلى الخطأ. إذ قالوا بأن سوفوكليس أراد - وفشل فيما أراد - أن يصور بطلته ديانيرا وقد ركبها جنون الغيرة، وهذا ما ستتحول إليه فيما بعد عند أوفيديوس^(١٠٧)، وفي مسرحية سينيكا "هرقل فوق جبل أويتا"^(١٠٨). والواقع أن سوفوكليس أراد أن يصور عذوبة وإخلاص الزوجة الوفية ديانيرا، التى مع أن ضعفها وسلبيتها وإستسلامها لحب زوجها المتقلب قد يبدو أمرا مبالغا فيه، إلا أنه يزيدنا تعاطفا معها. ولم يقتصر الخلاف بين النقاد على مضمون المسرحية بل إمتد إلى تاريخها^(١٠٩). فكل منهم يؤرخها حسبما يتفق مع فهمه وتفسيره لها ولبنيتها الدرامية. إذ يعتقد بعض الدارسين أنها مسرحية مزدوجة البنية تقوم بالبطولة فيها شخصيتان رئيسيتان، أى ديانيرا فى نصفها الأول وهرقل فى نصفها الثانى.

Ahmed Etman, The problem of Heracles' Apotheosis, pp. 72 ff. (١٠٥)

وراجع مقدمة ترجمة: "بنات تراخيس" التى سبقت الإشارة إليها.

M. Alexiou, The ritual lament in Greek Tradition. Cambridge University Press 1974

P. Burian, "Supplication and hero-cult in Sophocles' *Ajax*", GRBS 13 (1972), pp. 151-6.

M. Sicherl, "The Tragic Issue in Sophocles' *Ajax*" YCLS 25 (1977) pp. 67-98.

Ahmed Etman, The problem of Heracles' Apotheosis, passim esp. pp. 71-82. (١٠٦)

Ov., Met. IX, 134 ff. (١٠٧)

(١٠٨) سينيكا: "هرقل فوق جبل أويتا" (ترجمة وتقديم: أحمد عثمان) ص ١٣٨ وما يليها.

Ahmed Etman, The problem of Heracles' Apotheosis, p. 74 n.6. (١٠٩)

ويقولون أكثر من ذلك إن الشاعر لم يربط بين هاتين الشخصيتين ولا هذين الجزئين ربطاً جيداً. وهم يعتبرون أن الجزء الذي يتلو موت ديانيرا ودخول هرقل نصف ميت إلى المشهد وحتى النهاية هو جزء زائد، أى يمثل "ما بعد الذروة" anticlimax. ونحن نرى أن سوء فهم بنية هذه المسرحية ومغزاها يعود بالأساس إلى إنكار أنها مسرحية تستهدف تأليه البطل هرقل تأليهاً مأساوياً. وهذا موضوع قد سبق أن تناولناه بالتفصيل فى مجال آخر^(١١٠).

وإذا كانت "حاملات القرايين" لأيسخولوس تتوسط ثلاثية "الأوريستيا"، ومن ثم كانت وظيفتها الأساسية مواصلة ما قد ورد فى "أجاممنون" والتمهيد لما سيحدث فى "الصافحات"، أى إيقاف سلسلة الانتقام المتواصلة التى تستلزم عقاب الجريمة بجريمة تستوجب العقاب بدورها. وبعبارة أخرى إدخال عنصر الرأفة بالجرمين المتورطين والذين لا ذنب لهم فى حقيقة الأمر. فإن "إليكترا" سوفوكليس مسرحية قائمة بذاتها وبحاجة إلى أن تنتهى نهاية مقنعة. ولذلك عاد سوفوكليس إلى الرواية الهومرية، فصور مقتل كليتمنسترا عملاً من أعمال القصاص العادل الذى لا يستدعى بالضرورة مزيداً من الشك والجدل. إذ جعل هذا الانتقام يتم بناء على أوامر صريحة من أبوللون. ومن هنا تتبع الاختلافات بين المسرحيتين. تبدأ "حاملات القرايين" الأيسخولية ببنات الجوقة يلبسن الحداد ويتحلقن حول قبر أجاممنون، أما عند سوفوكليس فلا وجود لهذا القبر على المسرح. وهذا أمر فى حد ذاته كفيل بتغيير الجو العام الذى أصبح فى مسرحية سوفوكليس أكثر إنفتاحاً وبهجة من جو "حاملات القرايين" المكفهر. بل إن الحدث السوفوكلى يبدأ مع إشراقة الشمس وزقزقة العصافير (أبيات ١٧-١٩)، ويوحى كل شئ بأن يوم الخلاص على الأبواب. وتتركز

Ibidem, passim.

(١١٠)

هذا وجدير بالذكر أن بير (أنظر أعلاه ص ٣٣٧ حاشية رقم ٩٨) تقول إن هذه المسرحية لم تعرض قط فى العصر الحديث، وهى معلومة قديمة لم تعد بعد صحيحة لأن هذه الباحثة لم يتسنى لها مشاهدة مهرجانات إحياء المسرح الإغريقى التى تقام فى أثينا وإبيداوروس وغيرهما صيف كل عام. وراجع: C.P. Segal, "Sophocles' *Trachiniae*", myth, poetry and heroic values" YCLS 25 (1977), pp. 99-158.

المسرحية حول شخصية إليكترا، بيد أن هناك تساؤلات عدة حول كراهيتها لأُمها التي ربما فاقت الحد المعقول، وإن كان هناك ما يبررها. فهي التي رأت أيجيسثوس عشيق أُمها يحتل مكانة أبيها على العرش وفي فراش الزوجية، كما شاهدت هذين العاشقين يحتفلان بالذكرى السنوية لموت الأب بفرح ومرح. وإليكترا تعرف أن أُمها أرادت أن تقتل أوريسستيس لتقضي على سلالة أجاممنون من الذكور، وأنها لازالت تتمنى موته، بل قد سرت فعلا عندما وصلت الأنباء الملفة بذلك. غير أن بعض النقاد مازالوا يرون في برود إليكترا إزاء صرخات أُمها وهي تتلقى طعنات الموت أمرا غير طبيعي أو عنصراً منفراً^(١١١).

لقد سبق أيسخولوس وعالج موضوع "أوديب ملكا" في المسرحية الوسطى من ثلاثيته الطيبية ولو أننا لا نعرف عن مضمونها شيئا يذكر. بيد أنه من المرجح أنها كانت مغامرة لمسرحية سوفوكليس. ولاسيما أن هدف أيسخولوس من الثلاثية هو بالطبع تتبع مسار اللعنة الموروثة عن الأجداد. أما سوفوكليس فقد فضل التركيز على مرحلة واحدة، كما أعطى مغزى أخلاقيا جديداً للمأساة وجعلها تتبع من عجز البشر عن التبصر بالأشياء. بل إن الحدث الدرامي عنده يتمثل في عملية كشف واسعة النطاق عن حقيقة فاعل جريمة قتل الأب والزواج من الأم أي أوديب، وهو نفس الشخص الذي يقوم بعملية الكشف هذه. فهو إذن يكشف حقيقة نفسه بنفسه، ويدمر نفسه بنفسه ودون أن يدري. إنه هو نفسه الذي أصر على مواصلة البحث عن الحقيقة إصرارا لا يعرف اللين برغم كل التحذيرات. وكلما إكتشف أوديب شيئا صغيرا من الحقيقة إتهج غاية الإبتهاج، وأغراه ذلك بالمضي قدما في الطريق إلى النهاية. فلما وصل إلى كشف الحقيقة كاملة عرف - بعد فوات الآوان - كم كان غيبا. والجدير بالذكر أن ليوريبيديس مسرحية عن أوديب ربما كتبت في وقت لاحق لعرض أوديب سوفوكليس. ولقد أدخل

R. Gordon, "Sophocles' *Electra* on the contemporary London Stage: (١١١) Intertextuality in the performance of Greek Tragedy". ISAGDC (1999), pp. 365-377.

يوريبديدس - فيما يقال - تعديلات عدة على القصة، فجعل الكارثة تقع على أوديب في مرحلتين لا دفعة واحدة كما هو الحال عند سوفوكليس. وعند يوريبديدس فقد أوديب بصره - بعد أن قتل أباه - لا بيده هو، ولكن بفعل أتباع الملك المقتول وانتقاماً منهم له. ثم جاءت الكارثة الثانية عندما إكتشف أوديب أنه زوج أمه. وهذا كل ما أمكننا معرفته عن مسرحية أوديب ليوريبديدس وكما جاء في الشذيرات المتبقية منها^(١١٢).

ومن المعروف أن أسطورة "فيلوكتيتيس" قد وردت في ملحمة "الإلياذة الصغيرة". ومن المعروف أيضاً أن شعراء التراجيديات الثلاث قد كتبوا في هذا الموضوع، وفي حين فقدنا مسرحيتي أيسخولوس ويوريبديدس وصلتنا مسرحية سوفوكليس. وكانت الأسطورة بسيطة جداً في "الإلياذة الصغيرة" حيث ترك الإغريق فيلوكتيتيس فوق جزيرة ليمنوس لأنه أصيب بجرح متقيح ومتعفن. وبعد عشر سنين من الحرب في طروادة إكتشفوا أنهم لن يستطيعوا الإستيلاء عليها، لأن النبوءة تقول بأن ذلك لن يتم بدون أسلحة هرقل التي ورثها عنه فيلوكتيتيس.

(١١٢) عن المزيد من التفاصيل حول موضوع أوديب في المسرح القديم والحديث أنظر: أحمد عثمان: المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ص ٣٣-٧٥. وأنظر كذلك لنفس المؤلف "أوديب بين أصوله الأسطورية وهمومه الوطنية على خشبة المسرح المصري" مجلة "البيان" الكويتية عدد ١٥٥ (فبراير ١٩٧٩) ص ١٦-٢٢ وعدد ١٥٦ (مارس ١٩٧٩) ص ٥٢-٥٩ وعدد ١٥٧ (أبريل ١٩٧٩) ص ١٤٦-١٥٦ وعدد ١٥٨ (مايو ١٩٧٩) ص ٩٨-١٠٧، وراجع فيلكوفسكي (ترجمة فاروق فريد): أوديب وإخناثون، (سبقت الإشارة إليه)، وأنظر كذلك:

M.J. O'Brien (ed.), *Twentieth Century Interpretations of Oedipus Rex*, Prentice-Hall Inc. Englewood Cliffs, N.J. 1968.

E.R. Dodds, "On misunderstanding the *Oedipus Rex*", G & R 13 (1966), pp. 37-49.

A. Cameron, *The identity of Oedipus the king*. New York 1968.

Biet Christian, "Les adaptations de l'Oedipe- Roi de Sophocle en France au XVIIIème siècle" IMAGDD (1987), p. 8.

L. Roper, *Oedipus and the Devil, Witchcraft, Sexuality and Religion in early modern Europe*. Routledge, London and New York 1994.

D.N. Pantelodemou, *Le Mythe d'Oedipe dans Corneille et Voltaire*. Diss. (en grecque). Athènes 1970.

ومن ثم أرسلوا ديوميديس لإحضارها ووافق فيلوكتيتيس على اللحاق بالإغريق والإسهام في النصر وأسر طروادة. وتم كل ذلك بسهولة ودون تردد. أما أيسخولوس فقد حول هذه الأسطورة البسيطة إلى دراما بأن جعل فيلوكتيتيس يشعر بالمرارة إزاء هجران الإغريق له بسبب مرضه. ولقد ذهب إليه أوديسيوس - لاديوميديس - ليحضر الأسلحة مخاطرا بنفسه. لأنه في حالة الفشل قد يلقي مصرعه بأسلحة هرقل الفتاكة، ولاسيما أنه ذهب متنكرا وخدع فيلوكتيتيس وإخترق قصة كاذبة عن الحال المتردية للجيش الإغريقي. وبذا حصل على أسلحة هرقل فحرم فيلوكتيتيس أهم ما يعتز به في الحياة بل سبب الوجود ذاته، لأن هذه الأسلحة ترمز إلى بطولته فهو وريث لهرقل. وفي النهاية يكشف أوديسيوس عن حقيقة نفسه ويقنع فيلوكتيتيس بالذهاب معه إلى طروادة. ومع أن أيسخولوس قد نجح في تحويل هذه الأسطورة الملحمية البسيطة إلى مسرحية معقدة، إلا أن العنصر السردي الموروث من التراث الملحمي لا يزال هو الغالب كما يبدو. أما يوريبيديس فقد أضاف عنصرا جديدا عندما جعل الطرواديين يرسلون وفدا يعمل على إفشال مهمة أوديسيوس بالكشف عن دسائسه. وأتاح هذا العنصر الجديد ليوريبيديس فرصة أن يمارس هوايته المفضلة في صياغة الخطاب البلاغية التي برع فيها. فمما لا شك فيه أن كل طرف سيحاول إقناع فيلوكتيتيس. وعلى أية حال فإن الوطنية هي التي تنتصر في النهاية، إذ سيذهب البطل إلى طروادة مع بني قومه. وفي هذه المسرحية اليوريبيدية لا زال أوديسيوس يحتل مركزا أكثر أهمية من بقية الشخصيات.

وكان سوفوكليس على الأرجح هو آخر من نظم مسرحية في هذا الموضوع، ونقل مركز الثقل من أوديسيوس إلى فيلوكتيتيس. إذ جعل الأخير بطل المسرحية بلا منازع، وحول بذلك القصة إلى حبكة درامية رائعة مفعمة بمحاولات الغوص في أعماق النفس الإنسانية. وقدم شخصية جديدة هي الشاب النبيل نيوبتوليموس بن أخيلليوس. فصار هذا الشاب هو المسئول عن تنفيذ خطة خداع فيلوكتيتيس وذلك بإيعاز من الداهية أوديسيوس.

وبالفعل استطاع هذا الشاب أن يكسب حب البطل المريض فحصل منه على الأسلحة. بيد أنه ما أن ظهر أوديسيوس حتى إنكشفت حقيقة الموقف سافرة. فرفض فيلوكتيتيس - وهو يتألم - أن يستسلم. وأصاب الحياء والخجل قلب الشاب النبيل نيوبتوليموس، لأنه شارك في عملية خداع مخزية مما دفعه إلى إعادة الأسلحة إلى فيلوكتيتيس صاحبها. وبذا وصلت الأحداث الدرامية إلى طريق مسدود. بيد إن هرقل يظهر قادما من السماء كإله من الآلة *Theos apo mechanés* أو باللاتينية *Deus ex machina* فيحل العقدة الدرامية المستعصية وينقذ البطل والمؤلف نفسه. وتتشابه هذه المسرحية مع "إليكترا" في التركيز على الشخصية لا الحدث. ومن الجدير بالذكر أنه إذا كانت جزيرة ليمنوس عند كل من أيسخولوس ويوريبيديس عامرة وآهلة بالسكان، بدليل أن الجوقة عندهما مكونة من أهل هذه الجزيرة، فإن هذه الجوقة تركت الجزيرة ولم تزر فيلوكتيتيس إلا عند بداية الأحداث الدرامية. ولقد ترك أيسخولوس هذا الأمر غير المعقول دون تبرير، أما يوريبيديس فقد جعل الجوقة تبرر غيابها وتعتذر عن إهمالها الطويل، ولكنها بالطبع لا تنجح في إقناعنا بهذا التبرير. أما سوفوكليس فقد تخلص من هذه المشكلة بنجاح وصدق، إذ جعل الجزيرة مهجورة بلا سكان، وبالتالي أصبحت الجوقة من أتباع أوديسيوس. وبذلك حقق الشاعر هدفا رئيسيا في مسرحيته وهو التأكيد على عزلة فيلوكتيتيس بطل المسرحية. ذلك أن هذه العزلة تعد من خصائص البطل السوفوكلي^(١١٣).

ويصف شيشرون مسرحية "أوديب في كولونوس" بأنها أعذب قصيدة (أغنية) *illud mollissimum carmen*^(١١٤). وهي مسرحية بالفعل تقدم صورة هادئة ونهاية مجيدة لحياة عاصفة. فأوديب المنفى الشريد يهيم على وجهه عدة

Ahmed Etman, *The problem of Heracles' Apotheosis*, pp. 74, 157, 158, 160, (١١٣) 162, 171-172, 176-177.

O.P. Taplin, "Significant actions in Sophocles' *Philoctetes*" GRBS 12 (1971), pp. 25-44.

P. Vidal Naquet, "Le *Philoctete* de Sophocle" in J.P. Vernant- P. Vidal- Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris 1973 (Engl. transl. by Janet Lloyd, "Myth and tragedy in Ancient Greece. Brighton 1980.

Cic., *De Fin.*, V, 1.

(١١٤)

سنوات من بلد لآخر، إنه أعمى لا حول له ولا طول، يحمل على كتفيه ذنوباً وآثاماً لا طاقة لإنسان بحملها. ويصل إلى كولونوس ليستريح فى ظل حظيرة مورقة قيل له إنها أيكّة الربّات المقدّسات. وهنا يتذكر نبوءات أبوللون ويعرف أن نهايته قد أوشكت. ثم تأتي نبوءة جديدة فحواها أنه إنسان ذو قدسية فى حياته وبعد مماته، وأن جثمانه سيمنح البركة والخير للأرض التى ستضم رفاتة. أخيراً إذن غفرت له الآلهة ذنوبه وتريد الآن أن تعوضه خيراً عن سنى العذاب. ومن ثم يصبح أوديب موضع حفاوة وترحيب، بل وتنافس حاد بين من يريدون إمتلاكه حياً أو ميتاً، بعد أن كان منذ قليل طريداً ذليلاً ومنبوذاً غير مرغوب حتى فى رؤيته. ويرفض أوديب توسلات أهل طيبة أن يعود إلى مدينتهم، لأنها هجرته فى بؤسه ولا تستحق أن تنال فضله، ويميل إلى تسليم نفسه للأثينيين. والمسرحية لا تضم سوى القليل مما يمكن أن نسميه حدثاً درامياً. ويبدو للوهلة الأولى أنها لا تصلح أن تكون مسرحية متكاملة. ولكن سوفوكليس استطاع أن يثرى هذا الحدث بإضافة شخصيتى كريون وبولينيكيس المتنافسين على سيادة طيبة، واللذين جاءا يسعيان وراء مساعدة أوديب. وتحتل توسلاتهما وتهديداتهما لأوديب وكذا رفض الأخير لهذه وتلك بكل إباء وشتم - بل وبعنف أيضاً - أواسط المسرحية، مما قد يخدع البعض ويحسب أنها الموضوع الرئيسى. بيد أن المؤلف يدس أمراً جديداً فى نهاية المسرحية. فبعد أن كان أوديب ضعيفاً وعاجزاً عن الحركة بمفرده ودون أن تقوده ابنته أنتيجونى يصبح الآن البصير القدير الذى يرى طريقه بنفسه، ولا سيما عندما يبرق البرق ويرعد الرعد وهى علامات ربانية تنذر بقرب النهاية التى وصفتها النبوءات^(١١٥). وحيث يقع الجميع فى ذهول نجد أوديب يتحول إلى إنسان آخر، إنه الآن الأقوى بل القوى الوحيد، وهو الآن المطمئن المتماسك حتى إنه هو الذى يهدئ من روع الآخرين، ويقودهم ويرشدهم ويتجه بنفسه إلى المكان الذى سيرحل منه عن الدنيا. إنها إذن أنشودة تأليه درامى لهذا البطل العظيم. وهنا

(١١٥) أنظر أعلاه ص ٣٣٥ حاشية رقم ٩٤.

لا يفوتنا التنويه إلى أن هذه المسرحية هي آخر ما نظم سوفوكليس وكان قد تعدى التسعين من عمره^(١١٦).

ويقسم الناقد القديم ديونيسوس الهاليكارناسى الأساليب الأدبية إلى ثلاثة أنواع أولها الأسلوب الصارم *austera* وهو قوى خشن وبدائى بسيط. أما الثانى فهو الأسلوب المزهى *anthera* ويتميز بالجاذبية والإنسيابية والسلاسة. والأسلوب الثالث هو الأسلوب الوسط ويسميه *koine harmonia* ويجمع بين مزايا الأسلوبين الآخرين، فبه شئ من النعومة والسلاسة جنباً إلى جنب مع القوة والوقار. ويعتبر نفس الناقد أن هذا النوع الثالث هو أفضل الأساليب وأن سوفوكليس هو خير من يمثله بين الشعراء التراجيديين^(١١٧). وبالفعل قد لا تجد بين الشعراء مثل سوفوكليس فى القدرة على الجمع بين الجمال الشكلى والقوة والحيوية والدفء، حتى إن القدامى سموه "النحلة" *melitta*، وقال أريستوفانيس إن شفثيه تقطران عسلاً (شذرة رقم ٢٢)، وهو نفس الوصف الذى أطلقه فرنسيس ميريز على شكسبير المعسول فى إنسيابه *mellifluous* ولسانه *"honey-tongued"*^(١١٨).

وينقل لنا بلوتارخوس ما ينسب إلى سوفوكليس نفسه أى قوله إنه فى البداية كان يقلد فخامة أسلوب *ogkos* أيسخولوس. غير أنه بعد ذلك بدأ يؤكد شخصيته ويتخذ لنفسه أسلوبه الخاص، رغم أنه ظل يعانى من "الجفاف والتكلف" *pikron kai*

Ahmed Etman, The problem of Hæacles' Apotheosis, pp. 152-156.

(١١٦)

M. MacDonald, "Black Pearls and Greek Diamonds the gospel of وقارن Colonus" ISAGDC (1999), pp. 329-333.

P. Burian, "Suppliant and Saviour: Oedipus at Colonus" Phoenix 28 (1974), pp. 408-229.

Dionys. Hal., De Compos. Verb., C 22-24.

(١١٧)

وقارن الباب السادس أدناه ص ٦٤١ ومايليها.

(١١٨) أحمد عثمان، الكلاسيكية فى مسرح عصر النهضة، ص ٢٧١-٢٧٢.

katatechnon. وما لبث أن إنتقل إلى مرحلة ثالثة بالوصول إلى أسلوب هو أفضل الأساليب جميعا وأقدرها على تصوير النفس الإنسانية ethikotaton kai beltiston^(١١٩). وتنتمي مسرحيات سوفوكليس التي وصلتنا كلها إلى هذه المرحلة الثالثة، حيث كان قد توصل إلى الأسلوب الذى يطمئن إليه ويرتضيه لنفسه. ومن ثم لا نجد إختلافا كبيرا بين مسرحية وأخرى من حيث الأسلوب، اللهم إلا مسحة خفيفة من الخشونة والجفاف والفخامة الأيسخولية فى المسرحيات المبكرة. وهذا ما يتضح من مقارنة "أنتيجونى" و "أياس" بالمسرحيات الأخرى.

وبصفة عامة يتميز أسلوب سوفوكليس قبل أى شئ آخر بالإيجاز والدقة والإحكام، فهو يقتصد فى إستخدام الصور الشعرية والمجاز والصفات، وهو لا يطنب كثيرا فى حين يكثّر الآخرون من كل ذلك. ولكنه بالطبع حريص على التمييز بين أسلوبه فى الأجزاء الحوارية من جهة، والمقطوعات الغنائية من جهة أخرى. نريد القول بأنه فى أغاني الجوقة قد أطلق لنفسه العنان بحيث أصبحت هذه الأغاني أكثر بهاء وثراء. وهذا لا يعنى أنه حتى فى هذه الأغاني لا يبدى سمته الأساسية أى الاعتدال والتحفظ. إنه يعتبر الزخرف فى الحوار أمراً غير مرغوب فيه، ويقبل به فى الأغاني التى هى على أية حال سرد وتصوير لأنفعال عاطفى بالأحداث. ومع ذلك لا يمكن أن نعتبر أسلوبه فى الحوار هزئلا أو نحيلا أو خاليا من وسائل التلوين والتنويع مما يخلع عليه سمة الدفء. فحوار سوفوكليس لا يعدم الصفات المعبرة والصور الشعرية القوية، ولكنه لا يستخدمها إلا فى الوقت الملائم، وهذا ما يعطيها أهمية خاصة ويضفى عليها صفة التميز والتفرد. وليس صحيحا كل الصحة ما يقوله ديونيسيوس الهاليكارناسى من أن سوفوكليس لا يلجأ قط إلى الإسهاب perittos ولا يورد أية كلمة ما لم تكن ضرورية anagkaios^(١٢٠). لأن الإسهاب والتكرار يكونان أحيانا من مستلزمات تأكيد فكرة معينة أو إبراز إحدى

Plut., De Profectu in Virtute, C 7

(١١٩)

Dionys. Hal., De Veterum Censura, C. II.

(١٢٠)

صفات شخصية ما.

ويتمتع سوفوكليس - مثل فرجيليوس وتساكيتوس في الأدب اللاتيني - بقدرة فائقة على نحت عبارات قوية، فهو يهيمن على مفرداته هيمنة ملموسة، ويستخرج منها أقصى ما يمكن من المعاني والألوان. إنه سيد أدواته التعبيرية اللغوية بحيث إنه يستطيع أن يصل بها إلى ما يشاء وينقل إلينا ما يريد توصيله. وقد يتوقف القارئ أو المشاهد بين الحين والحين مأخوذاً بجمال هذه العبارة أو تلك، أو مشغولاً بما توحى به من معان دون أن يستطيع حصرها في معنى معين أو فكرة محددة. فسوفوكليس أحياناً يكشف عدة معان وأفكار في كلمة واحدة إسمياً كانت أو فعلاً. وهو مثل فرجيليوس يستخدم أسلوباً لا هو بالصريح المكشوف ولا بالمضمّر القائم على التضمنين والتلميح، وفيه من هذا وذاك. وقد يجمع بين بعض المفردات على نحو يجعلها توحى بمعان ليست لها في الأصل. ولنضرب على ذلك مثلاً من "بنات تراخيس" ففي بيت ٤٩٤ تقول ديانيرا التي أعدت ثوباً مغموساً بدم نيسوس لترسله إلى زوجها هرقل في مقابل الأسيرات اللاتي أرسلهن إلى المنزل ومن بينهن عشيقته الصغيرة يولي، تقول "إذ ينبغي أن نقرب منه بهدايا لائقة في مقابل هداياه" *Anti doron dora chre prosarmosai*^(١٢١). فالكلمة *prosarmosai* تعنى "أن نرد على نحو لائق" أو "نعطي المقابل الملائم". ولكنها هنا في هذا السياق توحى بمعنى آخر، وهو أن هذا الثوب الهدية سوف يلتصق بجسد هرقل، يحرقه ويدمره على النحو الملائم. ولعل المعنى يزيد وضوحاً وقوة تأثير من استخدام الشاعر للتعبير *antidoron dora* ويعنى "هدية في مقابل هدية". فلأن هرقل كان قد أرسل عشيقته هدية قاتلة إلى زوجته المخلصة ديانيرا، فإن الأخيرة ترد هذه الهدية بهدية أخرى "لائقة"، وهو ما يعنى - دون أن تعرف ديانيرا - إنها هدية ستفتك به حتماً وكما ينبغي. وهنا نضع يدنا على مفارقة تراجيدية سوفوكلية

(١٢١) "بنات تراخيس" (ترجمة وتقديم ومعجم أسطوري، أحمد عثمان)، ص ٥-١٣٩.

مميزة، استطاع أن يصل إليها الشاعر بكلمات قليلة بفضل رسم هذا المشهد رسماً دقيقاً.

ولا يفضل سوفوكليس تراكم التشبيهات، أو حتى التشبيهات المركبة التي أغرم بها هوميروس ومن بعده أيسخولوس وكذا شكسبير. فبعد أن يورد التشبيه يواصل الحديث بلغة نصفها مجازي ينسجم مع التشبيه، ونصفها الآخر واقعي يمهد لبقية الحدث، وهو بذلك يخلط الصورة الشعرية بالواقع في سلسلة من الأفكار المتتالية. بيد أن الناقد المدقق قد يضع يده على بعض تأثيرات التيار الخطابي (البلاغى) المستحدث وذلك في المسرحيات السوفوكلية المتأخرة. وهذا التيار هو الذى سيتضخم فيما بعد ويصل إلى حد تدمير التراجيديات الإغريقية. فمع وجود مشاهد حوارية فى مسرح سوفوكليس أشبه فى سخونتها بالمناظرة agon، إلا أنها ليست خطابية صافية. وعلى أية حال فأبرز الأمثلة على هذا الأسلوب نجده فى "أياس" ولاسيما الحوار بين تيوكروس والأخين ولدى أترسوس، فهو حوار خطابي أكثر منه تراجيدى. ومع ذلك فهو أبعد ما يكون عن الشكلية الخطابية المستحدثة والموجودة لدى الخطباء المحترفين، إنه حوار نابع من القلب ويعكس إنفعالات شتى ويكشف عن شخصية المتحدثين. وبالمثل نجد الحوار بين إليكترا وأمهها حول مقتل أجاممنون فى مسرحية "إليكترا" (أبيات ٥٥٨-٦٠٩) يتسم بمسحة خطابية ويتمتع بالطبيعية فى آن واحد^(١٢٢).

وبعد فلقد تربع سوفوكليس على عرش التراجيديات الإغريقية وقرن اسمه بهوميروس كثيراً، فوصف بأنه محب هوميروس philohomeros. وقيل عنه أيضاً إنه التلميذ الحقيقى لهوميروس Homerou mathetes. بل ونسب إلى أحد الفلاسفة ويدعى بوليمون قوله إن "هوميروس هو سوفوكليس الملاحم، وإن

(١٢٢) عن أسلوب سوفوكليس أنظر:

F. R. Earp, The style of Sophocles. Cambridge 1944.

A.A. Long, Language and Thought in Sophocles. London 1968.

A.C. Moorhouse, The syntax of Sophocles. Leiden 1982.

R.D. Dawe, Studies on the text of Sophocles. 3 vols. Leiden 1973-1978.

سوفوكليس هو هوميروس التراجيديا^(١٢٣).

٣- يوريبيديس والتمزق التراجيدي:

ولد يوريبيديس على أرض جزيرة سلاميس في نفس العام الذي دارت فيه المعركة الحاسمة بين الفرس الغزاة والإغريق المدافعين عن أوطانهم. ونعني المعركة المعروفة باسم هذه الجزيرة نفسها والتي احتدمت في مياه المضيق الواقع بين جزيرة سلاميس وأتيكا، أي في "خليج سلاميس" عام ٤٨٠ حيث دحر الإغريق الأسطول الفارسي. وجليد بالذكر أن هناك رواية أخرى تؤرخ مولد يوريبيديس بعام ٤٨٤/٤٨٥. وعلى أية حال كانت أسرة يوريبيديس تتمتع بمركز اجتماعي لا بأس به، ولا داعي لأن نصدق ما يرد عند شعراء الكوميديا الذين يصفون أم يوريبيديس من باب السخرية على أنها بائعة خضر. والدليل على اليسر الذي تمتعت به أسرة يوريبيديس أنه هو نفسه حظى بقسط ممتاز من التعليم، مع أن أسعار الدروس كانت حينذاك مرتفعة للغاية. فيقال إنه وهو في ميعة الصبا تلقى نبوءة تبشره بأنه "سيصبح مشهوراً، وسيضع على رأسه إكليل النصر في مباريات عدة". وظن أبوه أن النبوءة تعني المباريات الرياضية، فأرسله للتدريب على المصارعة والملاكمة. ولقد شارك يوريبيديس بالفعل في بعض المباريات الرياضية، ونال قصب السبق في بعضها. وتلقى يوريبيديس أيضاً دروساً في الرسم وبرع في هذا الفن، حتى إن بعض لوحاته ظلت محفوظة في مدينة ميجارا ردحا طويلاً من الزمن.

ap. Diog. Laert., IV,20; cf. Suda (Suidas), s.v. Polemon; Eustathius II pp. 605, (١٢٣) 902 etc., Vit. Soph., p. 7 (Dindorf); cf. Bates, Sophocles Poet and Dramatist, p. 12.

ومن أحدث الدراسات حول سوفوكليس نشير إلى:

G.H. Gellie, Sophocles: a reading. Carlton, Victoria 1972.

R.P. Winnington-Ingram, Sophocles: an Interpretation. Cambridge 1980.

C. Segal, Tragedy and civilization: an interpretation of Sophocles. Cambridge Mass, 1981.

A. Machin, Cohérence et continuité dans le théâtre de Sophocle. Quebec 1981.

D. Seale, Vision and Stagecraft in Sophocles. London 1982.

وما لبث أن إكتشف يوريبيديس نفسه وتعرف على الطبيعة الحقيقية لموهبته، إذ وجدها في الفلسفة والشعر. ومن ثم تتلمذ على مشاهير الأساتذة في أثينا ولاسيما أناكساجوراس الفيلسوف والعالم الأيوني المولود حول عام ٥٠٠، والذي زار أثينا عام ٤٦٠ واستقر بها لمدة ثلاثين عاما تقريبا. ولعله من بين الفلاسفة جميعا صاحب أكبر تأثير على عقلية يوريبيديس. ومن الفلاسفة المقربين إلى قلب يوريبيديس نذكر سقراط وبرودييكوس من كوس وبروتاجوراس من أبديرا (ولد حوالي ٤٨٥). والأخير كان صديقا حميما لبريكليس أعظم شخصية سياسية عرفها الإغريق، ويعتبر اسمه رمزا للعصر الذهبي في أثينا والحضارة الإغريقية برمتها. وكان بروتاجوراس هو أشهر رواد الحركة السوفسطائية، التي كانت بمثابة ثورة فكرية على التقاليد والجمود. ويقال إن بروتاجوراس قرأ لأول مرة دراسته عن الآلهة في منزل يوريبيديس، وهي الدراسة التي نجم عنها طرد الأستاذ السوفسطائي الكبير من أثينا. وسنعود للحديث عن تأثير الحركة السوفسطائية على مسرحيات يوريبيديس بصفة عامة بعد قليل، ونود التنويه الآن إلى أن يوريبيديس مع حبه للصداقة والأصدقاء كان يقضى معظم أوقاته في الدراسة والتأمل، متخذاً لنفسه مكانا قصيا بطن الجبل الذي كان يطل على البحر في جزيرة سلاميس. يضاف إلى ذلك أن مكتبة يوريبيديس وما حوت من ذخائر ومجلدات إكتسبت شهرة واسعة في العالم الإغريقي، وأشار إليها أريستوفانيس في "الضفادع" (١٢٤).

وبدأ يوريبيديس ينظم التراجيديا وهو في سن الثامنة عشر، وإن لم تقبل مسرحياته رسميا ضمن برامج المباريات المسرحية إلا عام ٤٥٥، أي عندما كان يناهز الثلاثينات من عمره. وحتى عام ٤٣٨ أي عندما قدم مسرحية "الكيستيس" - وهي أقدم ما وصلنا من إنتاجه - كان قد نظم سبعة عشر تراجيدية. وفي الإثنين وثلاثين عاما الأخيرة من عمره تزايدت قريحته خصوبة بصورة مثيرة

(١٢٤) أنظر أحمد عثمان: "عالم الكتب والمكتبات في العصر الإغريقي الروماني"، مجلة "البيان" الكويتية عدد ٦٧

للإنتباه، إذ أنتج ما لا يقل عن خمس وسبعين مسرحية. وجدير بالذكر أن علماء الإسكندرية إبان القرن الثالث كانوا يمتلكون ثمان وسبعين مسرحية من إنتاج يوريبيديس، وكان من بينها ثمانى مسرحيات ساتيرية. ويبلغ مجمل ما يعتقد أن يوريبيديس قد نظمه من مسرحيات حوالى الإثنتين وتسعين من التراجيديات والساتيريات، ولم يبق منها سوى سبعة عشر تراجيدية ومسرحية ساتيرية واحدة، وأجزاء كبيرة من تراجيدية أخرى بالإضافة إلى العديد من الشذرات المتفرقة^(١٢٥). ومع قلة ما وصلنا من مسرحيات يوريبيديس إلا أنها تفوق عددا ما وصلنا من زميليه الشعاعين الآخرين أيسخولوس وسوفوكليس مجتمعين. وجدير بالذكر أن يوريبيديس قد سبق سوفوكليس - بعدة شهور فقط - إلى الموت عام ٤٠٦.

قائمة بالمصادر الأسطورية والملحمية لمسرحيات يوريبيديس
الموجودة^(١٢٦) والمفقودة

عنوان المسرحية	المصدر الأسطورى والملحمى
Alexandros Iphigeneia en Aulidi (★) Palamedes Protesilaos Skyrioi Telephos	القبرصية Kypria الكساندروس إفيجينيا فى أوليس (★) بالاميديس بروتيسيلأوس أهل سكروس تيليفوس
Rhesos	الإلياذة Ilias ريسوس (★)
Philoktetes	الإلياذة الصغيرة Mikra Ilias فيلوكتيتيس
Hekabe Epeios Troades	حصار طروادة Iliou Persis هيكابى (★) إيبوس الطرواديات (★)
Andromache Helene	ملاحم العودة Nostoi أندروماخى (★) هيلينى (★)

(١٢٥) عن الشذرات المتبقية من يوريبيديس راجع أعلاه ص ٢٧٠ حاشية رقم ٤١.

(١٢٦) سنضع علامة (★) على عناوين المسرحيات الباقية والتي وصلت إلينا سليمة.

المصدر الأسطورى والملحمى	عنوان المسرحية
	<p>Elektra إلكترا (★)</p> <p>Iphigeneia en Taurois إفيجينيا بين التاورين (★)</p> <p>Orestes أوريسستيس (★)</p>
الأوديسيا	Kyklops Satyrikos كيكلوبس (ساتيرية)
الأوديبية	<p>Oidipous أوديب</p> <p>Chrysippos خريسسيوس</p>
الطبية	<p>Antigone أنتيجونى</p> <p>Hiketides المستجيرات (★)</p> <p>Hypsipyle هيبسيبيلى</p> <p>Phoinissai الفينيقيات (★)</p>
الخلفاء	<p>Epigonoï</p> <p>Alkmeon ho dia Korinthou ألكميون عبر كورنثه</p> <p>Alkmeon ho dia Psophidos ألكميون عبر بسوفيس</p>
أسطورة ديونيسوس	Bakchai عابدات باكخوس (الباكخيات) (★)
رحلة السفينة أرجو	<p>Argonautika</p> <p>Ino إينو</p> <p>Medeia ميديا (★)</p> <p>Peliades بنات بيليوس</p> <p>Phrixos (a) فريكسوس (أ)</p> <p>Phrixos (b) فريكسوس (ب)</p>
أساطير مدينة أرجوس	<p>Andromeda أندروميڊا</p> <p>Danai بنات داناؤس</p> <p>Diktys ديكتيس</p> <p>Thyestes ثيستيس</p> <p>Kressai الكريتيات</p> <p>Oinomaos أوينوماؤس</p> <p>Pleisthenes بليستينيس</p>
أسطورة هرقل	<p>Alkmene ألكمينى</p> <p>Bousiris Satyrikos بوزيريس (ساتيرية)</p> <p>Eurystheus Satyrikos يوريسثيوس (ساتيرية)</p>

عنوان المسرحية	المصدر الأسطوري والملحمي
Herakles Mainomenos (★) هرقل مجنوناً Herakleidai (★) أبناء هرقل Alkestis (★) ألكيستيس Likymnios ليكيمنيوس Syleus Satyrikos سيليوس (ساتيرية) Temenidai بنات تيمينوس Temenos تيمينوس	
Aigeus أيجيوس Alope (Kerkyon) ألوبى (أو كيركيون) Erechtheus إريخثيوس Theseus ثيسوس Hippolytos Kalyptomenos هيبوليتوس المغطى Hippolytos Stephanias (★) هيبوليتوس المتوج Ion (★) إيون Peirithous بيريثوس Skiron Satyrikos سكIRON (ساتيرية)	الأساطير الأتيكية
Aiolos أيولوس Antiope أنتيوبى Archelaos أرخيلاؤس Auge أوجى Autolykos Satyrikos أوتوليوكوس (ساتيرية) Bellerophontes بيلليروفونتييس Glaukos (Polyidos) جلاوكوس (يوليشيدوس) Theristai Satyroi ثيرىستاي (ساتيرية) Ixion إكسيون Kadmos كادموس Kresphontes كريسفونتييس Kretes الكريتيون Lamia لاميا Melanippe Desmotis ميلانيبي مقيدة Meleagros ملياجروس	مصادر متفرقة

عنوان المسرحية	المصدر الأسطوري والملحمي
Peleus	بيليوس
Rhadamanthys	رادامانثيس
Stheneboia	سثينيبيويا
Sisyphos Satyrikos	سيسيفوس (ساتيرية)
Tennes	تينيس
Phaithon	فايثون
Phoinix	فوينيكس

مصادر متفرقة

ومن الملاحظ أن يوريبديدس في إعماله على المصادر الأسطورية والملحمية يقتفى أثر سابقه، فأمدته أساطير طيبة وأرجوس بالكثير من القصص حول آل أوديب وأتريوس وغيرهما. وهو مثل سوفوكليس يبدى تحيزا خاصا لأساطير موطنه، فيشعر بالنشوة وهو يمجّد ويخلّد إنجازات أبطال أثينا أمثال ثيسوس وإريخثيوس. أما حلقة الملاحم الطروادية فلم تكن فيما يبدو مفضلة لدى يوريبديدس، وربما يرجع السبب في ذلك إلى أنه قد وجدها موضوعا مستهلكا. ولذا نجد عشرين في المائة فقط من مسرحياته جاءت من هذا المصدر، وهي نسبة ضئيلة إذا قيسَت بمثيلاتها لدى الشعراء الآخرين. ولكنها نسبة تعد كبيرة إذا وضعنا في الاعتبار تعدد المصادر الأسطورية والملحمية التي كان يمكن للشاعر أن يستلهمها. على أية حال كان يوريبديدس يفضل التجول والتغلغل في آفاق الأساطير الإغريقية بحثا عن تلك التي لم تستغل بعد، فهو أول من كتب عن فايثون وكريسفونتييس وبيلسيروفون.

ويتعامل يوريبديدس مع الأسطورة بحرية، فيأخذ أو يحذف ويضيف ما يخدم غرضه الدرامي، حتى إنه كثيرا ما يورد حقيقة ما في إحدى المسرحيات ثم يورد ما يناقضها أو يناهضها في مسرحية أخرى. ففي "الطرواديات" على سبيل المثال نجد هيلينى الحقيقية هي التي تذهب إلى طروادة، في حين نجد في مسرحية "هيلينى" أن نسخة لها أو شبحها فقط هو الذي يفعل ذلك. وبالمثل يفقأ أوديب عينيه في "الفينيقيات" (بيت ١٦١٣)، ولكن

الخدم أتباع لا يوس هم الذين يفعلون ذلك في المسرحية المفقودة "أوديب" (شذرة ٥٤١). ويرد في مسرحية "أوريستيس" (بيت ١٦٥٣) أن نيوبتوليموس لن يتزوج قط هرميوني، ولكننا نجدهما زوجين في "أندروماخي". والجدير بالذكر أيضاً أن يوريبديدس يتوسع في الأسطورة التي يستخدمها بحيث يصبح من الممكن القول إنها من ابتداعه، ومثال ذلك مسرحية "إيون" و "إفيجينيا بين التاورين". حقا إن كلا من أيسخولوس وسوفوكليس قد تصرفا أيضاً في الأسطورة، بيد أن يوريبديدس يتميز عليهما في أنه أراد دائما أن يجدد ويضيف بدلا من أن يقلد ويعيد. ولعل هذا ما دفعه إلى أن يزوج إليكترا من فلاح بسيط في المسرحية التي تحمل اسم هذه البطلة عنوانا، وهذا ما سنعود للحديث عنه.

وكما أسلفنا فإن مسرحية "ألكيستيس" هي أقدم ما وصلنا من إنتاج يوريبديدس. وعرضت هذه المسرحية عام ٤٣٨ بوصفها المسرحية الرابعة أى حلت محل المسرحية الساتيرية، التي كانت في العادة تأتي بعد التراجيديات الثلاث التي يتقدم بها الشاعر في اليوم المخصص له من المباريات المسرحية. وتدور هذه المسرحية حول تضحية البطلة ألكيستيس بحياتها من أجل الحب. فهي تقدم على الموت طواعية في سبيل أن تنقذ زوجها، الذي هو على أقل تقدير غير جدير بهذه التضحية والفداء. وهذا الزوج هو آدميتوس الذي كان قد إستضاف أبوللون في قصره وأكرم وفادته، وردا على هذا الجميل خصه الإله بميزة نادرة. فعندما إقتربت ساعة موت هذا الملك وفر له أبوللون فرصة النجاة والبقاء على قيد الحياة، شريطة أن يجد بديلا له من الأسرة الملكية، أو حتى فردا من أفراد الرعية، لكي يأخذ دوره ويحل محله في رحلة الموت. ولكن الملك لم يجد أحدا يفتديه بحياته متطوعا، حتى أبواه الطاعنان في السن فقد رفضا التنازل عن البقية الباقية من أيام العمر الغالية في سبيل حياة ابنهما الملك الشاب. إلا أن ألكيستيس الزوجة الوفية أقدمت على هذه التضحية بنفس راضية، وجاءها الموت وقادها بدلا من زوجها إلى العالم الآخر. وفي أثناء قيام آدميتوس بمراسم الدفن وفد هرقل ضيفا عليه، فأكرمه وأخفى عنه حقيقة الحداد الذي يعيش في ظله القصر وأهله. وبينما كان هرقل يعربد في كرم الضيافة الملكية ويعاقر الخمر المعتقة عرف من الخادم المتجهم - وتحت الضغط - حقيقة الأوضاع، فتأثر وصمم على أن يعيد

الكيستيس من عالم الموت حية إلى زوجها. وقد أنجز وعده بالفعل وعادت السعادة الزوجية ترفرف على أروقة القصر. والجدير بالذكر أن شخصية هرقل في هذه المسرحية تبدو نصف كوميدية، بل إن المسرحية برمتها لا تستقر بإرتياح في صفوف الفن التراجيدي الخالص^(١٢٧). وهذا شأن بعض مسرحيات يوريبيديس الأخرى ومنها "إفيجينيا بين التاورين" على سبيل المثال. ولعل هذا الميل عند يوريبيديس يمثل في مسرحه عنصرا من عناصر التمزيق، أو التمرد، على قالب التراجيديات التقليدية المحكم.

وإلى جانب مسرحية "ألكيستيس" صاغ يوريبيديس مسرحيتين أخريين حول أسطورة هرقل. الأولى هي "أبناء هرقل" وتدور حول أطفال هذا البطل الصغار وجدتهم ألكميني - أم هرقل - وصديق العمر يولاؤس وهو في الأصل ابن أخ هرقل. لقد هربوا جميعا بعد موت هرقل من أرجوس ولجأوا إلى ماراثون خوفا من بطش يوريسثيوس العدو القديم واللدود لهذه الذرية. فلما أرسل الأخير في طلبهم رفض الملك الأثيني، فاندلعت الحرب بينهما وجاءت النبؤات بأنه لا نصر للأثينيين إلا بعد أن يقدموا إحدى العذراوات قربانا للآلهة. فتقدمت ماكاريا بنت هرقل متطوعة للقيام بهذه المهمة الفريدة. وانتصر الأثينيون في الحرب وأسر يوريسثيوس وقدم إلى ألكميني التي أصرت على قتله إنتقاما منه. ومن الواضح أن هذه المسرحية ذات أهداف وطنية، إذ أراد بها الشاعر أن يعجد مدينته أثينا في صراعها ضد إسبرطة وحليفاتها أرجوس إبان الحروب البلوبونيسية. ولذلك يرجح أنها عرضت عام

(١٢٧) أنظر رسالتي الماجستير التاليتين: محي الدين محمد عبد الهادي مطاوع: دراسة تحليلية لألكيستيس يوريبيديس. كلية الآداب - جامعة القاهرة، ١٩٩٣.

Chérine Chehata, *Le Mythe d'Alceste chez Quinault et Yourcenar*, Universtè du Caire 1999.

G.I. Kalogerakou, "Euripides' *Alcestis* and its mythological basis" (in Greek), *Parnassos* ٨٠ (1997), pp. 179-195.

J. Wilson, *Twentieth - Century Interpretations of Euripides' Alcestis*. Englewood Cliffs N.J. 1968.

H. Erbse, "Euripides' *Alcestis*" *Philologus* 116 (1972), pp. 32-52.

وعن تفسير جديد وطريف لمسرحية "ألكيستيس" أنظر:

R.G.A. Buxton, "Euripides *Alkestis*: Five Aspects of An Interpretation" *Dodone* (Ioannina University, Faculty of Philosophy Annals 14, 1985), pp. 75-89.

٤٣٠/٤٢٩ أى بعد أن نشبت هذه الحروب عام ٤٣١ (١٢٨).

أما المسرحية الثانية عن هرقل فهي "هرقل مجنوناً" والتي سنتحدث عنها الآن لصلتها من حيث الموضوع بالمسرحيتين السابقتين، مع أنها عرضت في تاريخ متأخر أى عام ٤١٦ وتسبقها مسرحيات أخرى كثيرة وتفصلها عن المسرحيتين المذكورتين فترة زمنية طويلة، وكان العنوان الأصلي لهذه المسرحية هو "هرقل" (أو "هيراكليس") أما العنوان "هرقل مجنوناً" الذى صارت المسرحية تعرف به فقد ورد لأول مرة فى طبعة ألدوس إبان عصر النهضة الأوروبية. وإذا كانت هذه المسرحية قد عرضت عام ٤١٦ كما سبق أن أخلصنا، فإنها لم تنج من الانتقادات منذ ذلك الحين وحتى الآن. فقليل إن بناءها الدرامى مفكك على أساس أنه لا علاقة بين ما يقع قبل وصول هرقل من هاديس وما هو بعد ذلك من أحداث. وقيل أيضاً إنه لا توجد علاقة جوهرية بين إنقاذ ميجارا وأطفالها من الموت على يد هرقل من جهة، وجنون البطل نفسه من جهة أخرى. وأصحاب هذه الانتقادات يغفلون العلاقة الداخلية والعضوية بين إنقاذ زوجة هرقل ميجارا وأولاده من الموت من جهة، وسعادته الأسرية بوصفه بطلاً عاد توا من العالم السفلى من جهة أخرى. ونذكر المنتقدين للبنية الدرامية فى هذه المسرحية بأن هرقل الغائب فى الأجزاء الأولى منها كان حاضراً طول الوقت، لا بجسده وإنما بكل ما يقال عنه من السطور الأولى وحتى وصوله، فهو لم يغيب عن تفكيرنا لحظة واحدة. بل إن مصير كل الشخصيات كان معلقاً بوصوله هو. إنه إذن الغائب بجسمه الحاضر بفعله وشخصيته المؤثرة والمهيمنة على كل شئ. إنه رب هذه الأسرة المهددة وهو المنقذ المنتظر. وصل فى النهاية وقتل الطاغية وأنقذ جميع أفراد الأسرة، ولكنه فى نوبة جنون حطم كل الذى أنجزه توا وهدم ما بنى، وقتل من أنقذهم من الموت وتلك قمة المأساة الإنسانية، إنها مأساة البطولة التى تحطم نفسها بنفسها. وجدير بالذكر أن ذاتية التدمير البطولى من أهم منابع المأساوية فى المسرح الإغريقى بصفة خاصة، وفى ما تلاه من مسارح بصفة عامة. ونضرب لذلك مثلاً بأوديب الذى تدمره ثقته بنفسه وبقدرته على كشف

(١٢٨) أنظر A. Lesky, "On the *Heraclidae* of Euripides" YCLS 25 (1977), pp. 227-338.

P. Burian, "Euripides' *Heraclidae*: an Interpretation" CPh. 72 (1977), pp. 1-12.

الحقائق فى مسرحية "أوديب ملكا"، وهرقل الذى تدمره أعماله البطولية الخارقة فى "بنات تراخيس". وهى أفكار نجد لها أصداء فى شخصيات شكسبيرية مثل هاملت ومالكبث ويوليوس قيصر وغيرهم^(١٢٩).

إن هرقل الذى طهر الدنيا كلها من المخاطر والمخاوف ونشر فى ربوعها الأمن والأمان، حتى إنه ذهب إلى العالم السفلى فقهر قوى الموت وعاد حيا وهو يجر حارس هاديس أى الكلب كيربيروس، وهو غنيمة ثمينة لا تعلوها غنيمة أخرى فى القيمة وفى الدلالة على مدى الانتصار الكاسح الذى حققه البطل فى عالم الموت، بعد أن أصبح قوة لا تقهر فى عالم الحياة. إن هرقل هذا يعود من رحلته العجيبة ليجد أباه وزوجته وفلذات كبده أسرى الخوف والهوان. فهم فى طريقهم إلى الموت المشين على يد الملك الطاغية المستبد ليكوس. وقد يعنى ذلك أن أعمال هرقل البطولية لم تعد بالخير والفائدة حتى على البطل نفسه وأهله، وعندئذ سيكون ذلك تفكيرا عبثيا يضمه يوريبيديس المسرحية، ربما بهدف انتقاد الأساطير التقليدية. وحتى بعد إنتقام البطل من الملك الطاغية وزوال الخطر الداهم، تحل كارثة أكثر خطورة وفتكا بالبطل وأسرته. لقد أصابه الجنون فقتل جميع من أنقذهم توا فيما عدا أبيه الذى بلغ أرذل العمر وعندما يعود البطل إلى وعيه يهبط به الحزن إلى أسفل سافلين، إلى هاوية اليأس والندم وجحيم العذاب النفسى والألم. ويوشك على الانتحار لولا أن صديقه الصدوق ثيسوس ملك وبطل أثينا قد وصل توا ولازال يذكر فضل هرقل عليه. فالأخير هو الذى أنقذه من البقاء فى العالم السفلى سجيناً مدى الدهر. فيمد له يد العون ويبت فيه الأمل ويذكره بالرجولة والبطولة المميزتين لسيرته الأولى. ويستجيب هرقل لنصائح ثيسوس ويعدل عن الإنتحار.

المهم أن هرقل قد أدان نفسه بعد أن إكتشف جريمته ولذلك أخفى وجهه حتى لا يرى نور الشمس فيدنس طهارتها، بل لم يشأ أن يواجه صديقه ثيسوس

(١٢٩) أحمد عثمان: "الكلاسيكية فى مسرح عصر النهضة"، فى أماكن متفرقة ولاسيما ص ٢٣١-٢٤٧.

حتى لا يلوّثه. وهذا السلوك يذكرنا بما فعله "أوديب ملكا" عند سوفوكليس الذى وصل به الشعور بالذنب إلى حد أن فقأ عينيه، لكى لا تقع عليهما أشعة الشمس النقية. ولزام علينا هنا أن ننوه إلى أن إدانة كل من هرقل وأوديب لنفسيهما ينبغى أن تؤخذ لصالحهما لا أن تحسب عليهما. لقد ارتكب كل منهما ما ارتكب من ذنوب فظيعة وجرائم شنيعة تقشعر لها الأبدان، ولكن عن غير قصد ودون وعى وبسبب الجهل بالحقائق أو الجنون. ومن ثم فإن شعورهما بالندم وعذابهما النفسى وإعترافهما بالذنب كل تلك الأمور إنما هى وسائل المؤلف التراجيدى لكى يؤكد عظمة هذا البطل المعذب أو ذاك، ويدعم براءته من ارتكاب جرم متعمد مع سابق الإصرار والترصد.

وتبدو قصة ليكوس الملك الطاغية فى هذه المسرحية "هرقل مجنوناً" وكأنها من ابتداع الشاعر المؤلف. ومما لا شك فيه أن إدخال ثيسئوس فى الأسطورة وإنقاذه لهرقل من اليأس والضياع ولجوء الأخير إلى مدينة أثينا فى نهاية المسرحية، كل هذه العناصر إن هى إلا إضافات وتجديدات أدخلها يوريبيديس على الأسطورة لأسباب وطنية من جهة، وبهدف ربط الماضى الأسطورى بالواقع المعاصر من جهة أخرى. فقد أراد المؤلف أن يعجد مدينة أثينا وملكها الأسطورى، فكل منهما يظهر فى نهاية المسرحية مثلاً للصدق والإخلاص وفعل الخير والفضيلة بصفة عامة. ولكن أكبر تجديد أدخله يوريبيديس على الأسطورة هو المتمثل فى مخالفته للروايات الأسطورية الأقدم. فقد جعل جنون هرقل يقع فى نهاية حياته أى بعد إتمام أعماله البطولية الخارقة، وبذلك استطاع يوريبيديس أن يخلق من هرقل بطلاً تراجيدياً من الدرجة الأولى. فهو البطل الذى هزم كل أعدائه خارج وداخل الوطن، فوق وتحت الأرض. وعندما جاء ليقطف ثمار إنتصاراته، أى ليعيش منعماً سعيداً مع زوجته وأطفاله خطفت الأقدار منه هذه الثمار الغالية. فحلت عليه مصائب جدد قاسية. إذ فقد كل شئ فى نوبة جنون لا ذنب له فيها. ولكنه عندما عاد إلى وعيه ووقف عند مفترق الطرق ليختار بين حياة الصبر على العذاب المبرر

أو التخلي عن الحياة في جبن وإستسلام للموت، إختار طريق الحياة وتحمل العذاب والمعاناة. وهذه كما يقول العلامة كيتو أفضل نهاية لهذه المسرحية لأنها تمثل ذروة إنتصارات هرقل أى إنتصاره على نفسه. لقد وضعنا الشاعر في النهاية ويعد أحداث مفاجئة أمام روح نبيلة تتعذب وتتألم. ولم ينه يوريبيديس المسرحية بإله من الآلة كعادته، وإنما بتحول داخلي يقع في نفس البطل الذي قهر اليأس وصمم على مواصلة الحياة مهما كانت آلامها^(١٣٠).

لا يعالج يوريبيديس في مسرحية "هرقل مجنوننا" مسألة الحرب والسلام أو الرجل والمرأة - وهما الموضوعان المفضلان لديه كما سنرى - ولكنه يتناول تحليل شخصية رجل غير عادي هو هرقل. فكتب مسرحية مرتبة الأحداث في خط درامي متعرج، حافل بنقاط الصعود والهبوط، ولكنه ينتهي نهاية مأساوية تزيد من عظمة البطل. هذه المسرحية اليوريبيدية أكثر من غيرها إظهارا لروح الشاعر المتمرد بعنف ضد النية السوداء الكامنة في الطبيعة^(١٣١)، والمترصدة للإنسان في كل مكان وزمان. وإلا فلماذا تعاني شخصية فريدة مثل هرقل؟ ذلك البطل الذي عندما يظهر أمامنا لأول مرة عائدا من هاديس نراه في قمة النصر والنشوة وفي أوج العظمة والقوة. ولا يمضي وقت طويل حتى نراه وقد إنهار تماما وصار حطام إنسان مطروحا على الأرض منكس الرأس! ولعل ذلك ما دفع عالما مثل نورود إلى القول بأن هرقل في هذه المسرحية ليس مخلوقا خارقا للطبيعة أو بطلا نصف إله. فحتى أعماله البطولية - كما يرى نورود - وإن كانت عظيمة فهي لا ترقى إلى حد المعجزات، ولولا ذلك لما جرؤ ليكوس على أن يعتدى على أسرته أثناء غيابه. فإذا كان هرقل ابن زيوس حقا وبطلا قويا محبوبا كيف إستطاع ليكوس أن

Kitto, Greek Tragedy, p. 236.

(١٣٠)

Marika Thomadaki, "Reason and absurd in Euripides' theatre" (in Greek) (١٣١)

Parnassos ΛΑ' (1989), pp. 281-290.

Ch. Baconicola - Gheorgopoulou, L' Absurde dans le Théâtre d'Euripide. Athènes 1993.

يهدد أفراد أسرته مهما طال غيابه ؟ كيف لا يخاف هذا الملك الطاغية غضب أهل طيبة ؟ هذا كله يعنى - فى رأى نورود - أن يوريبيديس قد أراد أن ينزل هرقل من عليائه البطولية إلى مستوى البشر، فهو فى المسرحية إنسان مميز وليس غير ذلك^(١٣٢).

ويقول بارمينتييه فى المقدمة التى كتبها لمسرحية "هرقل مجنوناً" فى طبعة يديه الفرنسية إن يوريبيديس قد أراد بهذه المسرحية أن ينقى صورة هرقل البدائية الشعبية من كل الشوائب، ويقدم لنا هرقلًا جديدًا ليس فقط فاعلاً للخير وإنما أيضاً خادماً للبشرية. فهو فى هذه المسرحية ابن بار وأب رحيم وزوج مخلص وصديق محبوب. إنه قبل كل شئ - والرأى لا زال لبارمينتييه - بطل قادر على تحمل عذاب معنوى يفوق بكثير ألمه الجسدى^(١٣٣). أما إهرنبرج فىرى أن يوريبيديس قد رفع هرقل فى هذه المسرحية إلى أعلى مستوى من العظمة وصورة بطلاً ذا أمجاد متألثة، فاعلاً للخير من أجل كافة البشر، إنه مصدر زهو وفخر لأبيه أمفيتريون المسن، وهو نبع الوجود والاستمرار فى الحياة بالنسبة لزوجته ميجارا. فنعم الابن ونعم الزوج ونعم الأب، إنه أنموذج العظمة الإنسانية ومثال الفضيلة الإنسانية فى أرقى صورها^(١٣٤). ويعتبر جلبرت مورى هرقل يوريبيديس مثال الإنسان الكامل كما كان يتصوره أهل أثينا إبان القرن الخامس^(١٣٥). ولأرنولد توينسى عالم التاريخ المشهور رأى فى الموضوع، إذ يقول إن يوريبيديس الذى كان قد حاول أن يحفظ هرقل بعض شيم البطولة فى مسرحيته "ألكيستيس"،

Norwood, Greek Tragedy, pp. 231-232.

(١٣٢)

(١٣٣) عن آراء بارمينتييه M. Parmentier والرد عليها أنظر: Kitto, Greek Tragedy, pp. 237 f.

V. Ehrenberg. Tragic Heracles, Heracles and Tragedy, pp. 144-146 (in (١٣٤)

"Aspects of the Ancient World, Essays and Reviews by Victor Ehrenberg, Basil Blackwell- Oxford 1946), p. 159.

G. Murray, Herakles the Best of Men, pp. 106-126 (in "Greek Studies", Oxford (١٣٥)

Clarendon Press 1946-1948), pp. 112-113, 115; cf. Idem, The Literature of Ancient Greece, p. 246.

قد رفعه في "هرقل مجنوناً" إلى ذروة البطولة الحقيقية ومصاف الأبطال النادرين^(١٣٦).

ويسخر يوريبيديس في مسرحية "هرقل مجنوناً" (بيت ١٣٤٠ وما يليه) من المعتقدات الأسطورية البالية، التي تلصق بالآلهة جرائم الزنا والسرقة والخداع والكذب وما إلى ذلك من نقائص بشرية لا تليق بالكائنات السماوية. وبغض النظر عن أن تلك السخرية تعكس آراء السوفسطائية المتشككة والمتمردة على المعتقدات البالية، فإن ما يقوله يوريبيديس في المسرحية يعطى لنا فكرة واضحة عن رؤيته الدينية. ويبدو لنا الشاعر كأنه يحلم بآله قوى الإرادة قويم السلوك كامل الصفات لا يحتاج إلى شئ خارج ذاته. وفي إحدى الشذرات المتبقية من مسرحيات يوريبيديس الضائعة (شذرة ٢٩٢) يقول الشاعر والفيلسوف الثائر "عندما ترتكب الآلهة شروراً فهي بالقطع ليست آلهة". أما في مسرحية "هرقل مجنوناً" فيرسم لنا المؤلف طريقاً للتخلص من الخزعبلات الأسطورية الدينية. فبعد أن قتل هرقل المجنون أولاده وأمه وعاد إلى وعيه أخفى وجهه عن الشمس والناس كما تقضي التقاليد الدينية، التي تحرم على الإنسان المدينس أن يرى نور الشمس أو أن يخاطب الناس. فلما قدم ثيسيوس خشي هرقل على صديقه من الدنس فطلب منه الابتعاد، ولكن ثيسيوس رفض قائلاً كيف يمكن للمرء أن يدنس صديقه الحبيب؟ ثم يتساءل وكيف يمكن لبشرى أن يدنس الآلهة وهم الأعلى والأقدر؟ وذلك على اعتبار أن الشمس قوة إلهية. وهكذا أقنع ثيسيوس هرقل بأن يرفع وجهه للناس وأن يطالع السماء ويحلق في الشمس، وبذلك نجح بطلا يوريبيديس في أن يمزقا معا كل حجة يمكن أن يتستر وراءها أو يتمسك بها المتشبهون بتلابيب الخزعبلات.

Arnold Toynbee, The Legend of Heracles (in "A Study of Ancient History", (١٣٦) Oxford - London 1939), vol. VI, pp. 456-476; cf. Ahmed Etman, The problem of Heracles' Apotheosis, passim esp p. 77n. 5.

وراجع ما يلي:

H.H.O. Chalk, "Areté and Bia in Euripides' *Heracles*", JHS 82 (1962), pp. 7-18.
J.C. Kamerbeek, "Unity and Meaning of Euripides' *Heracles*" Mnemosyne N.S. 4.19 (1966), pp. 1-16.

لقد أطلعنا الحديث بعض الشيء عن "هرقل مجنوناً" (١٣٧). لأن يوريبديدس - كما رأينا - كثف فيها خلاصة رؤيته لأسطورة هرقل، التي لعبت دوراً مهماً في الفكر والمسرح التراجيديين إبان القرن الخامس. ولأن هذه المسرحية من جهة أخرى قد مارست تأثيراً كبيراً في العصور التالية من تاريخ الدراما، إبتداءً من سينيكا الشاعر والفيلسوف الروماني، ومروراً بعصر النهضة الأوروبية وإلى يومنا هذا (١٣٨). وسنتناول الآن بقية مسرحيات يوريبديدس.

عرضت مسرحية "ميديا" عام ٤٣١ وموضوعها الغيرة القاتلة التي شبت حرائقها في قلب الزوجة، التي تحمل المسرحية اسمها عنواناً. لقد هجرت ميديا الأهل والوطن وقتلت أخاها وهربت من مسقط رأسها كوخيس مع ياسون حبيبها. وتزوجا وعاشا في كورنثة زمناً وأنجبا ولدين. لكن ما لبث ياسون أن هجرها ليتزوج بنت ملك كورنثة، فتظاهرت ميديا بالإذعان للأمر الواقع، ولكنها - وهي التي كانت تمارس فنون السحر - أرسلت هدية مسمومة للعروس. إنه رداء مغموس في مادة سحرية ما أن لبسته العروس حتى احترقت وهلك معها أبوها أيضاً. ولما عاد ياسون إلى بيت الزوجية يزبد ويرعد ويتوعد، وجد ميديا تغطي عربة مجنحة أرسلها إليها رب الشمس (هيلوس) - جدها الأسطوري - لكي ينقذها. ويهدف هذا التدخل الإلهي - أي إله من الآلة بالمصطلح النقدي - إلى إنهاء الأحداث وزرع الطمأنينة والاستقرار في نفوس الأبطال. المهم أن ميديا وأمام ناظري ياسون ذبحت ولديه وفلذات كبدها ولم تسمح له حتى بلمسهما. وتعد هذه المسرحية رائعة يوريبديدس بحق، فهي تتفوق على جميع مسرحياته بالإحكام في الحبكة الدرامية والتركيز في

(١٣٧) راجع ترجمة هذه المسرحية التالية:

أحمد عثمان (تقديم ومراجعة ومعجم أسطوري): يوريبديدس هرقل مجنوناً. المشروع القومي للترجمة المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة ٢٠٠١.

(١٣٨) أنظر أحمد عثمان: "الكلاسيكية في مسرح عصر النهضة"، ص ٢٣١-٢٤٧ ولاسيما ص ٢٨٤-٣٠٠، وراجع سينيكا: "هرقل فوق جبل أويتا" (ترجمة وتقديم أحمد عثمان) ص ٧١-٨٢، ٩٩-١٠٢.

الحدث التراجيدي على شخصية البطلة. وجدير بالملاحظة أن الصراع الدرامي في هذه المسرحية لم يعد في غالبته صراعاً بين الإنسان والآلهة - كما هو الحال عند أيسخولوس - ولكنه صار صراعاً داخلياً سيكولوجياً يحتدم بين الإنسان ونفسه. وبعبارة أخرى بين النوازع المتضاربة داخل النفس الإنسانية^(١٣٩).

ومن الطرائف التي تحكى حول مسرحية "هيوليتوس" أن يوريبيديس، بعد أن إكتشف خيانة زوجته الأولى له بعد زفافها بفترة وجيزة، كتب هذه المسرحية تعبيراً عن إحتقاره للجنس الناعم برمته. والجدير بالذكر أن الشاعر طلق هذه الزوجة الخئون وتزوج أخرى، فكانت الثانية أضل سبيلاً من الأولى. على أية حال فقد عرضت مسرحية "هيوليتوس" عام ٤٢٨ وبطلتها هي فايدرا التي وقعت في حب ابن زوجها الشاب العذرى هيوليتوس، الذي كان غارقاً في فنون الصيد بالغابات عازفاً عن النساء وشباك الهوى. فلما صد هيوليتوس عروض الغرام من قبل فايدرا وإحتقر خيانة هذه الزوجة لأبيه، إنتحرت وتركت رسالة لزوجها ثيسوس تتهم فيها هيوليتوس ابنه بإغتصابها عنوة. فلما عاد الأب الغائب وعلم بذلك صب لعناته على ابنه وتضرع إلى إله البحر بوسيدون أن يهلكه. وبالفعل إستجاب له بوسيدون وعاد هيوليتوس إلى المنزل بين الحياة والموت، بعد أن خرج له من البحر مخلوق وحشى تسبب في هلاكه. ثم ظهرت الربة أرتيمس لكى تعلن الحقيقة كاملة وتكشف النقاب عن ألعيب إلهة الجمال والحب والتناسل أفروديتى، وعن طهارة وبراءة هيوليتوس. فيندم ثيسوس مر الندم على ظلمه لابنه العفيف الراحل. والتدخل الإلهى هنا - إله من الآلة بالمصطلح النقدي - يهدف إلى

(١٣٩) عن تفسير طريف لأسطورة ميديا عند يوريبيديس وسينيكا راجع يحيى عبد الله "ميديا أو هزيمة الحضارة"،

مجلة "عالم الفكر" الكويتية المجلد الثاني عشر عدد ٣ (١٩٨١) ص ٧٣-٩٠. وأنظر:

P.E. Easterling, "The Infanticide in Euripides' *Medea*" YCL.S 25 (1977), pp. 177-199.

B.M.W. Knox, "The *Medea* of Euripides" YCL.S. 25 (1977), pp. 193-225.

J.J. Clauss- S.I. Johnston (edd.), *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*. Princeton University Press 1997.

مساعدة البشر على فهم مغزى ما قد يغمض عليهم من الأحداث التي يشاهدونها على المسرح. كما أنه يعين المؤلف نفسه على حل عقدة المسرحية، فهو حل خارجي لها تأتي به قوة إلهية ما مرفوعة على إحدى الآلات، وهي قوة فوق مستوى البشر والأحداث الأرضية الجارية على المسرح^(١٤٠).

وتدور مسرحية "هيكابي" - التي من المحتمل أن تكون قد عرضت عام ٤٢٥ - حول زوجة الملك الطروادي برياموس. وهي الآن أسيرة لدى أجائمنون ملك الملوك الإغريق، ونعني هذه الأميرة الأسيرة التي أعطت اسمها عنواناً للمسرحية. وبالإضافة إلى معاناة هيكابي الأصلية والناجمة عن فقدان الوطن والأهل والسيادة والحرية، فإنها تتلقى الآن نبأ تقديم ابنتها بوليكسيني قرباناً على قبر أخيلليوس بطل الأبطال الإغريق. ثم تأتيها أنباء أخرى محزنة تقع على أسماعها وقع الصاعقة، فهي تفيد بأن آخر أبنائها بوليدوروس، الذي كانت قد عهدت به إلى الملك بوليميستور ليصونه قد إنتهى أمره هو أيضاً، قتله هذا الملك نفسه المؤمن عليه. وتضرعت هيكابي إلى أجائمنون سيدها ومليكيها وعشيق ابنتها كاسندرا أن يتيح لها الفرصة لكي تنتقم من ذلك الملك خائن العهد ومبدد الأمانة الغالية. وبالفعل تمكنت هيكابي من الانتقام بوحشية فقتلت ولدى بوليميستور أمام ناظريه ثم فقات عينيه. لكن بناء المسرحية بصفة عامة مفكك بعض الشيء^(١٤١).

أما مسرحية "أندروماخي" فيحتمل أن تكون قد عرضت عام ٤١٩. وبطلتها التي خلعت اسمها على المسرحية هي أرملة هيكتور بطل الأبطال الطروادي، ولقد أصبحت هي الآن أيضاً بدورها بعد تدمير طروادة أسيرة

(١٤٠) أنظر: أحمد عثمان: الكلاسيكية في مسرح عصر النهضة، ص ٣٤٨-٤١٨.

(١٤١) Rosenmayer Thomas, "Euripides' *Hecuba*", Horror story a Tragedy

IMAGDD (1987), pp. 264-270.

K.E. Chatzistephanou, A Contribution to the interpretation of the characters, the unity and meaning of the "*Hecuba*" of Euripides. (Diss. in Greek) Nicosia- Cyprus 1982.

نيوبتوليموس الذى ولدت له ابنا حمل اسم مولوسوس، ولكنه تزوج من هيرميونى بنت مينىلاؤس من هيلينى. ورأى مينىلاؤس ضرورة التخلص من أندروماخى وإبنها لكى يخلو الجو لابنته هيرميونى، فتواصل حياتها الزوجية هادئة هانئة مع زوجها نيوبتوليموس ولاسيما أن هيرميونى عاقر. وكادت خطة قتل أندروماخى تنجح لولا وصول بيليوس الذى أنقذ الأم وإبنها. وإزاء هذا الفشل أوشكت هيرميونى على الانتحار، إلا أن إبن عمها أجائمنون أى أوريسستيس قد وصل وأخذها معه بعد مقتل زوجها نيوبتوليموس فى دلفى بتدبير من أوريسستيس نفسه. وكما هو واضح تحفل هذه المسرحية بعدد لا بأس به من الأوغاد والخونة، الذين لا يخفف من وطأة سلوكهم الكريه سوى نبل بيليوس وأمومة أندروماخى الحنون.

ومن الملاحظ أن يوريبديدس فى هذه المسرحية يشن هجوما عنيفا ويصب نقدا سافرا على إسبرطة. فهو يهجو الإسبرطيين وأخلاقهم وينتقد نظامهم السياسى وأسلوب حياتهم. ومما لا شك فيه أن موقف يوريبديدس هذا يعكس الشعور الأثينى العام المعادى لإسبرطة غريمة أثينا على زعامة العالم الإغريقى، والمشتبكة فى حرب طويلة معها منذ عام ٤٣١، وستمثد حتى عام ٤٠٤ حيث ستهزم أثينا شر هزيمة فى نهاية هذه الحرب المعروفة باسم الحرب البلوبونيسية. ولنستمع لما يقوله يوريبديدس على لسان أندروماخى فى هذه المسرحية (بيت ٤٤٥ وما يليه):

"يا مواطنى إسبرطة، يا أبغض كل البشر كافة، ومدبرى الغش،

ياملوك الإفك ومخترعى المؤامرات الباغية بعقولكم اللثيمة

وأساليبكم الملتوية، دون أن تخطر لكم فكرة أمينة واحدة.

خطأ أن تكون لكم الزعامة فى هيلاس، أية خسة ليست فى شرعكم؟

يا لتفشى القتل عندكم؟ وجرائم الكسب غير المشروع ألم تنتشر لديكم؟

كذابون، تقولون كلمة بشفاهكم وتخفون أخرى فى قلوبكم؟

هذا ما يلقاه الناس دائما منكم. ليحل الخراب بكم!"

والسؤال الذى نود أن نطرحه الآن هو أليست هذه العبارات اليسيرة المقتطفة من مسرحية "أندروماخى" كفيلة بأن تدل على براعة يوريبيديس فى إستغلال الأساطير التقليدية الموروثة من الماضى الملحمى العتيق لتصوير الحاضر المعاصر للشاعر ونقد أحواله السياسية والاجتماعية ؟ لقد كان يوريبيديس أغودجا يحتذى فى ذلك، وكان على المؤلفين الدراميين من بعده أن يتسموا خطاه وهم يعيدون صياغة الأساطير القديمة أو وهم يستلهمون تراث الماضى. فإذا لم يكن الهدف من ذلك هو إستغلال الرموز الأسطورية والقيم التراثية لتسليط الضوء على جوانب الحياة المعاصرة ما الداعى للعودة إلى الأساطير أو التراث بصفة عامة ؟

ولا تتشابه مسرحية يوريبيديس "الضارعات" أو "المستجيرات" مع مسرحية أيسخولوس بنفس العنوان فى شئ سوى هذا التشابه اللفظى فى العنوان فقط. فمسرحية يوريبيديس تكمل قصة حرب "السبعة ضد طيبة"، وهى مسرحية أخرى لأيسخولوس كما نعرف. فبعد أن فشل الأبطال السبعة المهاجمون فى دخول طيبة لجأت أمهاتهم إلى إيلوسيس مركز عبادة الأسرار المقدسة الواقع غرب أثينا. وهناك شملهن ثيسوس ملك أثينا وبطلها القومى بحمايته ورعايته، وذهب بنفسه لغزو طيبة ولإعادة بقايا الأبطال السبعة الذين قتلوا أثناء الهجوم، وذلك لكى يتم دفنهم بالمراسم الدينية التقليدية. وهكذا تمجد هذه المسرحية مدينة أثينا فى شخص ملكها وبطلها القومى ثيسوس نصير الضعفاء ومجير المستجيرين. ومن المحتمل أن تكون هذه المسرحية قد عرضت عام ٤٢٠.

وعرض يوريبيديس مسرحية "الطرواديات" حوالى عام ٤١٥. ويقال إنه شرع فى نظمها بدافع شعور قوى بالمرارة إنتابه إزاء سلوك الأثينيين غير الحضارى عندما دمروا جزيرة ميلوس، التى لم يقترف أهلها ذنبا سوى أنهم إتخذوا موقف الحياد أثناء الحرب الدائرة بين أثينا وإسبرطة. ولذلك حفلت المسرحية بلوحات معبرة عن ويلات الحروب وعذاب المغلوب. إذ إستغل الشاعر أحسن إستغلال مصير النساء الطرواديات اللاتى وقعن فى الأسر مثل هيكابى وأندروماخى

وكاسندرا وبوليكسيني والأمير الصغير أستياناكس. وهكذا يتضح لنا كيف كان يوريبديدس يترصد الأحداث السياسية المعاصرة وينتقد السلوك البربرى فى الحرب، سواء أكان مقترفوه من الإسرطيين الأعداء، أو الأثينيين مواطنيه الأحياء. وهو يفعل ذلك فى إطار تراجيديات قائمة على موضوعات أسطورية تراثية.

بيد أن يوريبديدس حوالى عام ٤١٢ قد تحول إلى نظم بعض المسرحيات ذات الطابع الرومانتيكى. وتبدأ هذه المرحلة بمسرحية "إفيجينيا بين التاورين" أو كما تسمى عادة "إفيجينيا فى تاوريس". وفيها يتبع يوريبديدس رواية أسطورية مخالفة لما جاء عند هوميروس، وفحواها أن الربة أرتميس أنقذت إفيجينيا بنت أجاممنون، فلم تذبح قربانا على المذبح فى ميناء أوليس من أجل إبحار الأساطيل الإغريقية إلى طروادة، وإنما حملت إلى بلاد التاورين. وهم قوم يعبدون أرتميس بطقوس غريبة، إذ يقدمون الأجانب الوافدين عليهم قربانا على مذبح ربهم. وبوصول إفيجينيا إلى هناك أصبحت كاهنة معبد أرتميس، وشرعت تشرف على هذه الطقوس البربرية. ثم جاء أخوها أوريسستيس - دون أن تتعرف عليه - مع صديقه بيلاديس إلى معبد أرتميس بحثا عن وسيلة لتطهير أيدي أوريسستيس من دم أمه كما أمره أبوللون رب النبوءات فى دلفى. وطبقا لطقوس العبادة المتبعة فى المعبد كان على إفيجينيا أن تقدم الضيفين الوافدين قربانا شهيا لأرتميس، ولكنها تعرفت فى اللحظة الأخيرة على أخيها وصديقه فأنقذتهما وهربت معهما. وكاد ملك البلاد أن يقبض على ثلاثتهم بعد أن ردتهم عواصف البحر الهائج إلى الشاطئ، لولا ظهور الربة أثينة التى أصدرت أوامرها للملك بالإذعان لمشئة الآلهة والسماح لهم بالرحيل مع تمثال الربة أرتميس إلى بلاد الإغريق. ولولا هذا التدخل الإلهي لما إنتهت التراجيدية بهذه النهاية السعيدة. وهكذا تلعب حيلة يوريبديدس "إله من الآلة" دورا مهما فى تحديد معالم الشكل والمضمون بهذه المسرحية وغيرها من مسرحياته.

ورأينا تأجيل الحديث عن مسرحية "إفيجينيا فى أوليس" بعض الوقت

رغم صلتها بموضوع المسرحية السابقة - لأنها لم تعرض إلا بعد وفاة يوريبيديس.

وهناك تراجيدية رومانتيكية أخرى هي "إيون" وتنتمي إلى هذه المرحلة من نتاج يوريبيديس. وفيها يفتصب الإله أبوللون كريوسا بنت الملك الأثيني إريخثيوس، فلما وضعت طفلها ألقت به في العراء وحمله أبوللون إلى معبده في دلفي. ثم تزوجت كريوسا من كسوئوس حليف أبيها، فلما لم يرزق الزوجان بالخلف ذهبوا معاً إلى أبوللون في دلفي، هو لكي يستشير الإله في مسألة العقم، وهي لكي تستفسر - خلصة - عن مصير ابنها الذي تركته في العراء. وجاءت نبؤة أبوللون إلى كسوئوس تنصحه بأن يصطحب إلى منزله أول إنسان يصادفه أثناء خروجه من المعبد. ونفذ كسوئوس ما أمرت به النبؤة. وكان هذا الإنسان الذي أخذه من أمام المعبد ويعيش معه الآن في المنزل هو إيون ابن أبوللون من كريوسا، التي لم تتعرف على فلذة كبدها واثارت على فكرة تبنيه. إذ كيف تقبل أن تربي ولداً ظنته ابن سفاح لزوجها؟ بل حاولت قتله فلما فشلت محاولتها واكتشف أمرها لجأت إلى معبد أبوللون هرباً من عقوبة الإعدام. وهناك أحضرها كهنة المعبد قماط الطفل الذي كانوا قد إلتقطوه عندما وجدوه ملقى في العراء. فتعرفت كريوسا عليه وعلى ابنها إيون من أبوللون. وهنا تظهر الربة أثينة لتكشف النقاب عن الحقيقة كاملة، وتنبأ بأن يصبح إيون هذا جد السلالة الأيونية. ويعود كسوئوس وكريوسا مع إيون إلى أثينا ليواصلوا العيش السعيد.

وعرضت مسرحية "هيلينى" عام ٤١٢. وفيها يتبع يوريبيديس رواية أسطورية وردت عند الشاعر الغنائي ستسيخوروس^(١٤٢) وفحواها أن هيلينى الحقيقية زوجة مينىلاؤس ذهبت لتقيم في مصر، وصورة وهمية فقط هي التي ذهبت إلى طروادة مع باريس وتسببت في الحرب المشهورة وبعد إنتهاء المعارك يصل مينىلاوس مع هيلينى الوهمية العائدة من طروادة إلى مصر. وهناك يصيبه

الدهش والفرع لوبود هيليني الحقيقية في قصر الملك المصري. وبعد إختفاء شبح هيليني أى الشخصية الوهمية تتولى هيليني الحقيقية أمر تدبير وتنفيذ خطة الهروب من مصر، وذلك بمساعدة أخويها المؤهلين كاستور وبوليديو كيس. وتعد هذه المسرحية من أكثر مسرحيات يوريبيديس تشبعا بالنزعة الخيالية والميل الرومانتيكى.

وقبل عام من تقديم "هيليني" أى عام ٤١٣ كان يوريبيديس قد عرض مسرحية "إليكترا" وفيها يقدم شيئا جديدا يختلف تمام الاختلاف عن معالجة أيسخولوس فى "حاملات القرابين" وسوفوكليس فى مسرحية "إليكترا" لنفس الأسطورة. إذ يجعل يوريبيديس بطلته إليكترا تتزوج من فلاح بسيط ومتواضع يعرف أنه ما كان ليحظى بهذا الزواج الملكى لولا أن من يهمهم الأمر - أى كليتمنسرا وأيجيسثوس - يريدان ألا تنجب إليكترا نسلا نبلا قد ينتقم منهما لقتل أجاممنون. ولذلك فإن هذا الفلاح البسيط لا يعامل زوجته الأميرة معاملة الند للند، بل يرفض أن يفقدها عذريتها فلا يعاشرها معاشرة الأزواج. وهكذا يجرى الجزء الأكبر من الحدث الدرامى فى المسرحية لا فى أجواء القصور العالية، بل فى كوخ وضيع يجمع بين البسطاء من الناس والنبلاء بسلوكهم من جهة، وأبناء الملوك والأمراء المغضوب عليهم من جهة أخرى. ولعل هذه المسرحية هى أكثر مسرحيات يوريبيديس إظهارا لميله نحو الواقعية، وإن كانت لا تخلو من لمسات رومانتيكية.

وعرضت مسرحية "الفيثيات" حوالى عام ٤١١/٤١٠ وتتكون الجوقة فيها من أميرات فيثيات جئن لإستشارة نبؤة دلفى. ولكنهن توقفن بعض الوقت عند مدينة طيبة التى تربطهن بها علاقة وطيدة، لأن مؤسس هذه المدينة هو كادموس الفيثيقى جدهن. وجاء توقفهن بطيبة أيضا فى وقت حرب السبعة، أى هجوم السبعة قواد ضد طيبة بقيادة بولينيكيس بن أوديب المطالب بدوره فى التربع على العرش من أخيه إتيوكليس. ويعلن العراف الأعمى تيريسياس أنه لا

يمكن إنقاذ المدينة من هذه الهجمة الشرسة إلا إذا قدم مينويكيوس بن كريون الملك قربانا. ويعترض كريون على ذلك بشدة ولكن ابنه الشاب الصغير مينويكيوس يقدم روحه فداء للمدينة، ويذبح نفسه فوق أسوارها من وراء ظهر أبيه. وعندئذ ينجح أهل طيبة في صد المغيرين، ويعلن أن الأخوين الغريمين ابني أوديب على وشك اللقاء في مبارزة فردية تحسم الموقف نهائيا. ولكن أمهما يوكاستي - التي أبقى عليها يوربيديس حية على نقيض ما فعل سوفوكليس في "أوديب ملكا" - إندفعت لتحول بينهما. ولما كان الآوان قد فات وسبق السيف العذل قتلت نفسها فوق جثتيهما، بعد أن كان كل منهما قد قتل الآخر.

وفي عام ٤٠٨ قدم يوربيديس مسرحية "أوريستيس". وهي مسرحية ميلودرامية الطابع مثيرة الأحداث تركز حول شخصية هذا البطل الذي أعطى اسمه عنوانا للمسرحية. وقد إنتابته حالة مرضية بسبب قتله لأمه، إذ أخذت ربات الانتقام أى الإيرينيات يلاحقنه أينما ذهب فأصبه بمس من الجنون، وفي حين هجره الجميع لم تبق إلى جواره سوى إليكترا أخته. وكانت مدينة أرجوس على وشك إصدار حكم بإعدامهما، وفجأة يظهر مينيلوس وزوجه هيليني عائدتين من طروادة. ويتوسل أوريستيس إلى عمه مينيلوس أن ينقذه على أساس أنه لم يفعل شيئا سوى الانتقام من قتلة أبيه أجامنون، أى من أمه كليتمنسترا وعشيقها أيجيسثوس. ولكن مينيلوس يخذل ولدى أخيه اللذان، بعد بأسهما من النجاة وتلبية لنصيحة من صديقهما بيلاديس، يخططان لقتل هيليني وهي سبب الحروب الطروادية وسر الخراب والمصائب. ولكن هيليني تختفى بصورة غامضة في رحلة عجيبة نحو السماء لتؤله وتصبح الربة الحامية للبحارة ويلجأ أوريستيس وإليكترا إلى مينيلوس عمهما مرة أخرى، ولكن بصورة مختلفة هذه المرة. إنهما يهددان بقتل ابنته هيرميوني إن لم يتدخل لإنقاذهما. وهكذا تصل عقدة المسرحية - إن كانت هناك حقا عقدة درامية بالمعنى السليم - إلى الحد الذي يستلزم تدخل العناية الإلهية، أو بعبارة أخرى اللجوء إلى الحيلة اليوربيدية المعهودة أى "إله من الآلة". فيظهر أبوللون ويملى إرادة السماء التي ترتب الأوضاع المرتبكة من جديد. ولعل هذه المسرحية هي أضعف مسرحيات يوربيديس من

ناحية الحبكة الدرامية.

ولم تعرض مسرحية "إفيجينيا في أوليس" إلا بعد موت يوريبيديس عام ٤٠٦. ويقال إن الشاعر نفسه قد تركها ناقصة ليكملها ابنه قبل عرضها. وفي هذه المسرحية يضطر أجائمون ملك الملوك الإغريق - بناء على ضغط رجال الجيش - إلى أمر زوجته كليتمنسترا بالحضور مع ابنتهما الصغيرة إفيجينيا إلى أوليس، حيث ترابط الأساطيل الإغريقية استعداداً للإبحار صوب طروادة. وكانت حجته المعلنة إلى كليتمنسترا أنه سيتم زفاف الفتاة إلى أخيلليوس بطل الأبطال الإغريق. ولكنه كان في الحقيقة ينوي تقديمها قرباناً للإلهة أرتميس التي إشتربت ذلك حتى تتمكن الأساطيل من الإبحار. فلما وصلت كليتمنسترا مع ابنتها إلى أوليس علمت بالحقيقة المؤلمة وبذلت قصارى جهدها لإنقاذ فلذة كبدها إفيجينيا. ولكن الفتاة الصغيرة نفسها وبعد شيء من التردد والخوف الطبيعيين تتقدم عن طيب خاطر متطوعة لكي تذبح قرباناً للآلهة وفداء للوطن.

وفي ربيع عام ٤٠٨ كان يوريبيديس قد غادر أثينا إلى مقدونيا تلبية لدعوة ملكها أرخيلاؤس الذي أراد أن يحيط نفسه بالمفكرين والأدباء الإغريق. ويبدو أنه قد تسنى للشاعر هناك أن يرى عن كثب طقوس عبادة إله الخمر ديونيسوس البدائية. وهناك أيضاً نظم إحدى بدائعه "عابدات باكخوس"، وباكخوس هو إسم آخر لديونيسوس. ومن الغريب أن يوريبيديس في هذه المسرحية قد أعطى للجوقة دوراً أكبر من المعتاد في كل مسرحياته السابقة. على أية حال فإن هذه المسرحية تدور حول محاولات بنثيوس حفيد كادموس وملك طيبة أن يقاوم عبادة ديونيسوس الجديدة. وباءت جميع محاولاته بالفشل والخراب والدمار، لأن أجافى أم هذا الملك العنيد كانت إحدى عابدات باكخوس المتحمسات أو بالأحرى "المجذوبات"، والتي إنتهى بها الوجد إلى حد أن قطعت رأس ابنها وأخذت ترفعه عالياً وهي ترقص طرباً ظناً منها - وهي في حالة جزل ديونيسي - أنها قد إفرست أسداً وفصلت رأسه عن جسده. وهكذا يكون بطش ديونيسوس إله الخمر والنشوة العنيف، وهكذا يكون إنتقام الآلهة الجدد وتنكيلهم بكل من يقف في طريقهم، وهو ما يذكرنا بمسرحية أيسخولوس "بروميثيوس مقيداً". على أية حال فلقد استطاع كادموس أن يعيد إلى

أجافى وغيها المفقود، وعندئذ لا يوقف حزنها ولا يهدئ من روعها سوى ظهور ديونيسوس نفسه، الذى جاءها يبرر لها إنتقامه الفظيع من الكافرين بعبادته، ويتنبأ بمستقبل زاهر لمدينة طيبة^(١٤٣).

ومن هذا الإستعراض السريع لمسرحيات يوريبيديس وموضوعاتها يلاحظ على الفور أنه أكثر واقعية من سابقه أيسخولوس وسوفوكليس، لأنه لم يحاول أن يضحك صورة أبطاله ولا أن يخفى عنا مثالبهم. فرغم الهالة الأسطورية التى يحتفظ بها هؤلاء الأبطال يحس المرء كأنهم جاءوا من واقع الأرض الأثينية إبان القرن الخامس، وليس من وحى الخيال الخوض أو من نسج الأساطير فقط. وفى كل مسرحيات يوريبيديس يبذل الشاعر أقصى ما يستطيع ليظهر شخصياته على مستوى لا يرتفع كثيرا عن مستوى الفرد العادى. وهو أكثر مؤلفى التراجيديات الإغريقية إهتماما بتحليل النفس البشرية، ويبدى نورطا ملموسا فى أمور الدين بكل صوره. ولكنه تورط التأمل المتدبر لا تورط المتدين المتعبد. فهو عقلانى متشكك فى معالجاته الأسطورية وآرائه الدينية. وهو فى مسرحياته ناظم أشعار غنائية ممتاز، وتظهر مقدرته الفائقة فى ذلك المضمار من أغانى الجوقة. ومع ذلك يشعر المرء بأن هناك شيئا من التفكك فى أوصال البنية الدرامية اليوريبيدية حتى فى أحسن مسرحياته وأحكمها حبكة. إذ بوسع المرء فى بعض الحالات أن يفصل أغانى الجوقة عن الأجزاء الحوارية، حقا إن كليهما رائع فى حد ذاته ولكنهما لا يرتبطان ببعضهما البعض إرتباطا عضويا. والسبب هو أن دور الجوقة الدرامى عند يوريبيديس بصفة عامة قد تضاعف عما كان عليه عند أيسخولوس وسوفوكليس،

(١٤٣) عن موضوع هذه المسرحية وتفسيرها راجع رسالة الدكتوراه التالية:

Abdel M. Shaarawi, A study of Dionysus in the *Bacchae* with a special reference to the chorus, (Bristol 1966) passim.

وأنظر عرضنا لهذه الرسالة بمجلة "المسرح" القاهرية عدد أبريل ١٩٦٩ ص ٥٨-٦٤. وراجع:

R.P. Winnington-Ingram, Euripides and Dionysus: An Interpretation of the *Bacchae*. Amsterdam, Adolf Hakkert 1969.

C. Segal, Dionysiac poetics and Euripides' *Bacchae*. Princeton 1982.

حتى صارت أغاني الجوقة أقرب ما تكون إلى فواصل غنائية بين الأحداث المسرحية.

ولكن البنية الدرامية المفككة بعض الشيء كانت بالنسبة ليوريبيديس هي الوسيلة الأمثل لنقل أفكاره الجديدة، التي لم تكن هي أيضاً منسجمة تمام الإنسجام مع عصر الشاعر. ذلك أن يوريبيديس المفكر يحتل مكانة كبيرة بوصفه المتحدث باسم مدرسة فكرية جديدة تضع الإنسان - لا اللاهوت - في مركز الكون. فلقد كان يوريبيديس - كما سبق أن ألقينا - تلميذاً مخلصاً للسوفسطائيين، الذين كان أحد روادهم بروتارجواس صاحب المقولة المشهورة "الإنسان مقياس كل شيء". وأطلقت هذه المقولة شرارة ثورة فكرية حقيقية في وجه التقاليد البالية، ووجهت دعوة جريئة إلى الناس للبحث في كل شيء من الديانة إلى العدالة ونظام الحكم وما إلى ذلك^(١٤٤). وكان أول المستجيبين لهذه الدعوة هو يوريبيديس نفسه، فهذا ما نلاحظه في كل مسرحياته. فمثلاً كان يوريبيديس أول من قدم على المسرح شخصيات مأساوية في بؤس تام وبشباب مهلهلة، بل إختار بعضهم من أصل وضيع، ومع ذلك منحهم نبلاً في السلوك وعظمة متميزة في الأخلاق. وبغض النظر عن أنه بذلك يحدث تجديداً عميقاً في مفهوم التراجيديات السائد آنذاك، فهو أيضاً يبرهن على تشبعه بالعاليم السوفسطائية التي ترى أن الفوارق الاجتماعية والتفرقة بين النبيل والوضيع ليست من صنع الطبيعة ولكنها من نسج العادات والأعراف. وبعبارة أخرى يريد يوريبيديس أن يضع مفهوماً جديداً للنبيل لا يقوم على المولد والحسب والنسب، بل على صفاء النفس وطهارة القلب.

ويستخلص من تعاليم السوفسطائية أيضاً أن كل شيء في الدنيا له وجهان، مما لا يمنع أن ينشأ حوله رأيان كلاهما صحيح. ولما كان الإقناع هو وسيلة السوفسطائيين الرئيسية لنشر مبادئهم وتدريسها، فقد كانت الخطابة بكل أساليبها

(١٤٤) راجع: C.S. Yialoucas, The conflict of Δοξα and Αληθεια in Euripides and his predecessors. Diss. Nicosia, Cyprus 1990.

البلاغية هي الجزء الجوهرى فى برامجهم التعليمية. ولذلك سيطر العنصر الخطابى البلاغى على مسرحيات يوريبيديس مما يثقل على البنية الدرامية، ويأتى أحيانا على حساب رسم الشخصيات ويضر بالمأساوية.

حقا إن كل خصائص الأفكار السوفسطائية نجدها فى مسرحيات يوريبيديس. فالإنسان عنده لم يعد الشريك الأضعف أمام الآلهة فى هذا الوجود، ينقصاد لأوامرهم إنقياد الأعمى، أو يجبر على ذلك بالعذاب والمعاناة لكى يحصل فى النهاية على الحكمة المستفادة. بل إننا نلاحظ فى مسرحيات يوريبيديس انعكاسا واضحا لمقولة بروتاجوراس المعروفة "أنا لا أعرف شيئا عن الآلهة وما إذا كانوا موجودين بالفعل أم لا ! وما هى هيئتهم ؟ هناك عوائق كثيرة تحول بينى وبين أن أعرف كل ذلك. وأول هذه العوائق أن الآلهة غير مرئيين، وثانيها أن حياة الإنسان مهما طالت قصيرة للغاية". هكذا كان السوفسطائيون يتهمون بالكفر والإلحاد وعدم الاعتقاد فى آلهة الأوليمبوس. ومن السهل علينا الآن أن نتفهم لماذا إنسحبت ظلال هذا الإتهام على يوريبيديس نفسه وهو ابن الحركة السوفسطائية البار^(١٤٥).

يبدو أن يوريبيديس المفكر الفيلسوف لم يكن يصدق الكثير من الأساطير الإغريقية، فهو يدعو الناس إلى أن يخضعوها للتفكير العقلانى. لقد جعل الراعى فى مسرحية "إفيجينيا بين التاورين" يتحدث عن أسطورة مطاردة ربات الإنتقام أى الإيرينيات لأوريسستيس - بسبب قتله لأمه - وكأنه يشخص حالة مريض مصاب بنوبات الصرع والتشنج يقول الراعى (أبيات ٢٦١ وما يليه):

"وفى هذه الأثناء توقف أحد الغريبين (أى أوريسستيس) - وهو يغادر الكهف الصخرى - وراح يهز رأسه بعنف إلى أعلى وإلى أسفل، وهو يعوى ويرتعش حتى أطراف أصابعه فى نوبة متشنجة. وصاح كما يصيح الصياد: هنا يا

(١٤٥) يقول ويتمان - على سبيل المثال - إن يوريبيديس دعى إلى عبادة آلهة جدد مثل "الهواء" و "الدوامة"، أما سوفوكليس فلم يفعل ذلك ولم يشكك فى الآلهة القدامى والعبادات التقليدية.

بيلاديس ! أتراها ؟ هناك أو ترى تلك الآن ؟ وتلك الأفعى الجهنمية النهممة إلى دمي بأحناشها المخيفة، كلها فاغرة أفواهها لتلدغني ؟ وهذه الثالثة تنفث النار والموت من بين ملابسها، تخلق إلى مرتفع صخري وأمي بين ذراعيها لتقذفها من هناك فوق رأسي، باللهول ! ستقتلني، إلى أين أفر ؟".

ويضيف الراعي معلقا وكأنه المتحدث بلسان يوريبديدس:

"لم نر تلك الأشكال الوهمية" لكنه حسبَ خوار البقر، ونباح الكلاب أصواتا تصدرها ربّات الانتقام الإيرينيات.. نزع سيفه، وإندفع كالسبع في وسط العجول يقطع خواصرها ويطعن بسيفه جوانبها، وهو يحسب أنه بهذا يدفع عن نفسه ربّات الانتقام، حتى تغطي زبد البحر بجلط الدماء" (قارن أيضاً أبيات ٩٣٠ وما يليه).

وفي نفس المسرحية "إفيجينيا بين التاورين" تقول البطلة - وهي نفسها كاهنة معبد أرتميس - مشككة حتى في حقيقة الربة التي كلفت بخدمتها (أبيات ٣٨٠ وما يليها):

"إنى أدين تلك الخدع المراوغة لإلهتنا، فإذا سفك رجل دم آخر، أو حتى مجرد أنه لامس امرأة في مخاض الوضع أو وضع يده على جثة، فإنها تصده عن مذابحها باعتباره دنسا. ومع ذلك فهي ذاتها تتلذذ بتقديم الناس أضحيات بشرية قربانا لها.. إننى أرجح أن سكان هذا البلد قد يكونون هم أنفسهم من سفاحي دم البشر وينسبون هذه النقيصة فيهم إلى ربّتهم. لأننى لا يمكن أن أعتقد في أن إلها بهذا الجرم !".

ووقع إختيارنا على فقرتين من "الطرواديات" يردان على لسان هيكابي، حيث تقول في الأولى (أبيات ٨٨٢ وما يليها):

"أنت يا من ترفع الأرض، يستقر عليها عرشك، لغزا يفوق إدراكنا ! سواء أكنت زيوس، أو ضرورة طبيعية، أو عقل إنسان. إننى أدعوك فإنك لتسلك مسالكاً

مبهمة، بيد أنك تقود مصائر البشر نحو العدل"

ففى هذه الفقرة يتساوى العقل البشرى مع القوة الإلهية المهيمنة على الكون كله. أما فى الفقرة الثانية (بيت ٩٧٠ وما يليه) فتعلق هيكابى على أسطورة مسابقة الجمال بين هيرا وأثينة وأفروديتى الربات الثلاث اللاتى إحتكمن إلى الأمير الطروادى باريس فيما بينهما. تقول هيكابى:

"فأنا لا أستطيع مطلقاً أن أؤمن بأن هيرا أو العذراء بالاس (أثينة) خليقتان يارتكاب تلك الحماسة، فتبيع الأولى مدينتها أرجوس للأجانب، أو تقبل بالاس (أثينة) بأى حال أن تخضع مدينتها أثينا عبدة ذليلة للفريجييين. وقد جاءتا إلى إيدا فى العوبة صبيانية نزقة للتنافس على شرف الجمال إذ لم تشغل الإلهة هيرا فؤادها باللهفة على نيل جائزة الجمال ؟ ألتحصل على زوج أرقى من زيوس ؟ أم هل كانت أثينة تريد أن تجد من بين الآلهة زوجاً، وهى التى - بسبب نفورها من الزواج - ظفرت من أبيها بالرضا أن تبقى عذراء ؟ لا تحاول أن تنسبى حماقة للربات.. ولن تقنعى بهذا العقلاء"

لقد كان يوريبيديس مؤلفاً إنسانياً بكل معانى الكلمة، لأنه كرس عبقريته وقريحته للتعبير عن الإنسان ورغباته، وحاول الغوص فى أعماقه وسير أغوار مشاعره الداخلية من حب وكراهية، غيرة وخوف، لذة وألم. ولهذا السبب نفسه كانت النساء فى مسرحياته - كما قد لاحظنا - يلعبن دور البطولة فى الغالب لأن مسرح يوريبيديس فى جوهره هو مسرح العواطف العنيفة. والنساء هن الأقدر على التعبير عن مكونات النفس، وهن الأكثر إظهاراً للإنفعالات بطبيعة الحال. وليس من الحكمة قط أن نتهم يوريبيديس بأنه عدو المرأة، أو أن نصدق الروايات الأسطورية التى تقول إن النساء قد مزقنه إرباً إرباً بعد أن إشتد هجومه عليهن فلم يجدن من وسيلة لإسكات صوته سوى بقتله على هذا النحو الفظيع ! كما أنه ليس من الصواب أيضاً أن نعتبر يوريبيديس من أنصار المرأة، ولكنه فقط بالنسبة لهذه القضية وكل القضايا التى تعرض لها فى مسرحياته - كقضية الدين مثلاً - كان دارساً

متأملاً وباحثاً متشككاً ليس إلا. ومن ثم فإن تهمة العداوة للمرأة الموجهة إلى يوريبديدس جاءت نتيجة لمخالفته العادات والتقاليد السائدة في المجتمع الأثيني آنذاك، والتي لا تنظر بعين الرضا إلى المرأة التي تجرى سيرتها على ألسنة الرجال قدحاً أو حتى مدحاً. كما جاء في خطبة بريكليس الجنائزية التي حفظها لنا المؤرخ ثوكيديديس.

ويستطيع الباحث المدقق لو قرأ مسرحيات يوريبديدس بعناية أن يضع يده على ملامح صورة مشرقة ومشرقة للزوجة الوفية. يرسمها الشاعر بكلمات صريحة على لسان أندروماخي في "الطرواديات" (أبيات ٦٤٧-٦٥٦) إذ تقول:

"سواء أكان هناك ما يؤخذ على الزوجة أم لا، فإن مجرد تغيبها عن البيت يجلب في إثره سمعة سيئة. وهكذا فإنني تخلت عن أية رغبة في فعل ذلك. وبقيت دوماً في بيتي. كما لم أسمح لذي بالنميمة الخبيثة التي تعشقها النساء، وإنما رضيت أن يكون لي عقل راجح لا يحكى إلا الحكاية الصادقة، واحتفظت بلساني صامتاً وبعيني خفيضة أمام زوجي، وكنت أعى جيداً متى يجوز لي أن أغلب زوجي، ومتى ينبغي على أن أخضع له وهو يغلبني"

وفي مسرحية "أندروماخي" (بيت ٢٠٦ وما يليه) تقول هذه البطلة مخاطبة هيرميوني الزوجة الفاشلة:

"إنها ليست عقاقيرى السحرية التي تجعل زوجك يكرهك، بل إنه لفشلك أنت في أن تثبتى أنك عون له. هنا يكمن سر الحب الوحيد. لا... ليس الجمال ياسيدتي، بل هي التصرفات الفاضلة التي تكتسب قلوب أزواجنا"

وفي مسرحية "إفيجينيا في أوليس" (بيت ٧٤٩-٧٥٠) وعلى لسان أجاممنون يوجز يوريبديدس رأيه في المرأة ولاسيما الزوجة بالقول التالي:

"على الرجل العاقل أن يؤوى في بيته زوجة نافعة وطيبة، وإلا فعليه ألا يتزوج أبداً" صفوة القول إننا لا نقبل إتهام يوريبديدس بعداوة المرأة، لا لشئ إلا لأنه

حلل شخصيتها تحليلاً دقيقاً، وأوضح نقاط الضعف فيها. لأنه في مقابل هذه الصورة السلبية رسم صورة أخرى إيجابية للمرأة الذكية والزوجة الفاضلة الوفية.

يبد أنه لم يكن غريباً أن يتهم يوريبديدس في عصره بمختلف الاتهامات، وأن يكون هذا الشاعر المفكر والفيلسوف المتشكك موضع الريبة والانتقاد من قبل مواطنيه الأثينيين، لأنه كان يسبق عصره بمراحل كثيرة. فلم يكن على وئام وإنسجام مع معاصريه، لأنه كان تقدماً ثورياً في آرائه، متمرداً في كتاباته. ولذلك لم يفز بالجائزة الأولى في المباريات المسرحية كثيراً، بل إن رائعته "ميديا" لم تفز حين عرضت إلا بالجائزة الثالثة أى فشلت فشلاً ذريعاً. ومما يخفف من دهشتنا أن نفس المصير كانت قد لاقت رائعة سوفوكليس "أوديب ملكاً". ويبدو أن الروائع لا تحظى حتماً أو دوماً بالتقدير اللائق ساعة ظهورها وبين معاصريها الذين يتركون مهمة هذا التقييم الموضوعي للأجيال التالية. ولقد هاجم شعراء الكوميديا - وعلى رأسهم أريستوفانيس - يوريبديدس هجوماً لا هوادة فيه. ويمكن أن نلاحظ ذلك في مسرحية "الضفادع" على سبيل المثال. ولكن العصور التالية كانت تميل إلى يوريبديدس وتفضله على الشعراء الآخرين التراجيديين الآخرين أيسخولوس وسوفوكليس. ومما يحكى في هذا الصدد أن الأثينيين المسجونين في صقلية استطاعوا بفضل إنشاد بعض أشعار يوريبديدس أن يحصلوا على إمتيازات خاصة من سجانهم! هذا وقد إتكا الشاعر الفيلسوف الروماني سينيكا على يوريبديدس أكثر من الشعراء الآخرين. وبذلك شق يوريبديدس - أى عبر تراجيديات سينيكا - طريقه إلى مسرح عصر النهضة والعصور الحديثة^(١٤٦) سابقاً في ذلك زميليه الآخرين. ولا أدل على شيوع مسرح يوريبديدس من أن النصوص التى بقيت لنا منه تفوق عدد ما وصل من نتاج المؤلفين الأثينيين الآخرين مجتمعين^(١٤٧).

(١٤٦) أحمد عثمان: "الكلاسيكية في مسرح عصر النهضة"، ص ٢٣١-٤١٨ وفى أماكن أخرى كثيرة متفرقة.

(١٤٧) مرة أخرى ننوه إلى أن المعلومات التى توردها الباحثة بير بشأن قلة العروض المسرحية الحديثة بالنسبة

ليوريبديدس هى معلومات قديمة ولم تعد صحيحة لأن مهرجانات إحياء المسرح الإغريقى التى تقام كل

صيف ببلاد اليونان الحديثة قد قلبت الأوضاع. أنظر أعلاه ص ٣٣٧ حاشية رقم ٩٨ وص ٣٤٤ حاشية

حقاً لقد أثارت التجديدات التي أدخلها يوريبيديس على شكل ومضمون التراجيديا الإغريقية الشكوك وعدم الرضا في بداية الأمر، فاعتبره معاصروه المتسبب في إنهيار الفن التراجيدي. وإنقلبت الموازين وتبدلت المعايير فصار يوريبيديس إبان العصر الهيللنستي - أي بعد حوالي عام ٣٠٠ حتى نهاية القرن الأول - هو أفضل الشعراء التراجيدين. ومنذ ذلك الحين أصبح يوريبيديس في المقدمة من حيث الشيوخ والذيوخ، وإن لم يخل الأمر من فترات هبوط وصعود في شعبيته بين الحين والآخر. حتى إنه كان يعتبر أحياناً رجلاً سيئاً ضل طريقه في الحياة، فانشغل بنظم الشعر التراجيدي وما كان ينبغي له أن يفعل ذلك. ولا شك أن هذا التيار الانتقادي العنيف الذي يصحو أحياناً ويخبو في غالب الأحيان هو من تأثير هجمة أريستوفانيس الشرسة على يوريبيديس في "الضفادع" بصفة خاصة. وإن كان البعض يعزو ذلك إلى القول بأن مسرحيات يوريبيديس التي وصلت إلى أيدينا ليست كلها من أعماله الممتازة. فهي وإن كانت تفوق في العدد مجموع ما وصلنا من نتاج الشعاعين الآخرين، أيسخولوس وسوفوكليس، إلا أن مسرحياتهما الباقية هي أفضل ما أبدعا. فكأن القدر والتاريخ كانا يقفان بالمرصاد ليوريبيديس! ومن اليسير علينا أن نوضح عدم دقة أو وجاهة هذا الرأي الساذج. فنحن في الواقع لا نعرف عن يقين طبيعة المسرحيات المفقودة من إنتاج هؤلاء الثلاثة جميعاً، فكيف نؤكد أن ما وصلنا هو أسوأ أو أفضل مما لم يصلنا؟

ومن أهم الانتقادات المسلطة على يوريبيديس أنه أفسد التراجيديا وأفقدتها رونقها وجمالها بما أدخله عليها من واقعية حطمت الهالة الأسطورية لأبطاله وشخصياته. ومما لا شك فيه أن هذه التهمة الباطلة تستند على شيء طفيف من الصحة، وهو أمر باعد بين الشاعر وأهل عصره الذين كانوا يقدسون أبطال الأساطير، والذين كانوا قد شاهدوا أبطال أيسخولوس وسوفوكليس ذوى العظمة والأبهة. ولكن هذه التهمة نفسها التي تباعد بين يوريبيديس وعصره تقربه إلى نفوس الأجيال التالية، بل وإلينا نحن المحدثين الذين بالطبع لم نعد نشعر بأية قدسية تجاه الأبطال الأسطوريين. ولعل في ذلك ما يمكننا من تقدير مدى

جراً يوريبديدس المتمرد على معتقدات زمانه. وجدير بالذكر أن الواقعية الملموسة في مسرحياته ليست واقعية فوتوغرافية، ولكنها ذات طابع شعري خيالي كتلك الواقعية التي ظهرت إبان العصر الإليزابيثي في إنجلترا. وإن كانت واقعية يوريبديدس الشاعر الإغريقي أكثر صقلاً وأعمق فناً.

ومن أبرز الانتقادات التي عانى منها يوريبديدس القول بأنه أظهر شخصياته أكثر تشبعا بالشر مما هم عليه في الأساطير، أو حتى أكثر مما تقتضى الواقعية الفنية. وقبل أيضاً إنه سلط الأضواء الساطعة على الجانب الوضع للنفس البشرية. وما أسهل الرد على مثل هذه الانتقادات، ويكفى أن نذكر أصحابها بأن يوريبديدس الذى قدم على المسرح شخصيات شريرة مثل ليكوس فى "هرقل مجنوناً" ومينيلوس فى "هيلينى"، هو نفسه الذى أبدع فى رسم شخصية الزوجة الوفية النادرة ألكيستيس فى المسرحية المسماة باسمها. وهو أيضاً الذى يقدم هرقل فى مسرحية "هرقل مجنوناً" بطلاً ذا عظمة وفضيلة لا ينكرهما ناكراً عنيداً. بل إن شخصيات يوريبديدس الشريرة ليست كلها من الشر الخالص. فياسون على سبيل المثال فى مسرحية "ميديا"، ذلك الرجل الذى أنكر الجميل وغرق فى أنانيته المردولة أظهر حناناً أبويّاً لا نظير له وحزناً بالغاً ينفطر له القلب فى المشهد الأخير للمسرحية بعد قتل ولديه. ولا شك أن هذا المشهد يكسب لياسون بعض العطف ويسترد له شيئاً من الحب، فهو على أقل تقدير ليس إنساناً شريراً أو كريهاً تماماً. ونفس ميديا، تلك المرأة الغيور التى قتلت ولديها بيديها وبسبب الغيرة ليست أيضاً خالية من الشاعر النبيلة. ويكفى أن نتذكر أنها فى الأساس المرأة التى ضحت منذ البداية بكل شئ من أجل حب زوجها. فهذا أمر يضمن لها تعاطفنا من اللحظة الأولى. صفوة القول إن يوريبديدس يمزج ويزاوج بين الخير والشر، الحب والكراهية. النبل والخسة وهو يرسم شخصيات مسرحياته، وذلك طبعاً لأنه من أبجديات الفن التراجيدى السليم.

وقديماً قال أريستوفانيس إن تركيز يوريبديدس على العاطفة الحسية فى مسرحياته أمر لا يتفق مع وقار الفن التراجيدى. ولحسن حظ يوريبديدس أننا لا يمكن أن نقبل آراء أريستوفانيس هذه ولو تبيننا مقاييس ومعايير أثينا القرن الخامس نفسها. لأن إتهام

أريستوفانيس لزميله يوريبديدس باختيار "أساطير الحب الشاذ" وكذا "النساء الزانيات" و "الزيجات غير المقدسة" عن عمد هو إتهام مرفوض لسبب بسيط جدا وهو أنه ليس هناك أكثر شذوذا في الأساطير من أسطورة أوديب الذى قتل أباه وتزوج أمه. ومن معطيات هذه الأسطورة خلق سوفوكليس رائعته - بل رائعة العقل البشرى كما يرى البعض - "أوديب ملكا". أما أولئك الذين لا زالوا ينتقدون يوريبديدس لأنه يتناول دراسة العواطف الحسية الحادة عند بعض النساء، فعليهم أن يغمضوا أعينهم وهم يطالعون معظم النتاج الروائى والشعرى والمسرحى والتلفزيونى والسينمائى السائد فى أيامنا هذه. وليست هناك بين شخصيات يوريبديدس النسائية من هى أكثر حدة وشذوذا من فايدرا فى مسرحية "هيوليتوس". ولكن يوريبديدس من بداية المسرحية يوضح لمشاهديه وقرائه أن فايدرا وقعت ضحية تصارع الآلهة، فهم الذين أصابوها بهذه الحب الشاذ تجاه ابن زوجها، ولقد قاومت بشدة وفشلت. وكانت المربية هى التى كشفت أمرها، وفى النهاية إنتحرت فايدرا هربا من الخزي والعار، وفى ذلك تطهير لها ولسيرتها. ولكننا على أية حال لن نستطيع أن نرى مقدار ما بذله يوريبديدس من جهد ليبرر سلوك فايدرا أخلاقيا ودراميا إلا إذا قارنا هذه المسرحية بمسرحية سينيكا التى بها يقلد ويعارض هذا الشاعر الفيلسوف الرومانى النموذج الإغريقى أى مسرحية يوريبديدس. فلقد أصبحت فايدرا عند سينيكا امرأة فاجرة منحلة لا تزدد فى السير على طريق الرذيلة ولا تقاوم فى إصرار إغواء شيطان الحب^(١٤٨).

وكما سبق أن ألقينا فإن تأثير يوريبديدس على المسرح الأوروبى منذ عصر النهضة يفوق تأثير أى شاعر تراجيدى إغريقى آخر. ولا يتسع المجال للدخول فى تفاصيل هذا الموضوع ونشير فقط إلى تأثيرات يوريبديدس على ميلتون وراسين. ولقد كتب الأخير ثلاث مسرحيات مستوحاة من يوريبديدس وهى "أندروماك" و "إفيجينى" و "فيدر". كما أثارت مسرحية يوريبديدس "ميديا" شاعرية بايرون. أما أعظم شعراء ألمانيا قاطبة أى جوته فقد كتب "هيلينا" و "إفيجينى" مستلهما يوريبديدس وفنه. وجوته هذا هو القائل إن كل الذين

ينكرون عظمة يوريبيديس ليسوا إلا بؤساء يرثى لهم بسبب عجزهم عن إستيعاب سر عظمتهم، أو هم دجالون لا ضمير لهم يريدون يهجومهم عليه أن يضخموا في ذواتهم. وليس بوسعنا إلا أن نعترف لهم بأن هذا الهجوم من جانبهم قد نجح فعلا في أن نعطيهم حجما أكبر بكثير مما يستحقون في الواقع^(١٤٩).

وجدير بالتنويه أن شعراء الثالوث التراجيدي الخالد أيسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس قد تعاصروا، ولكنهم بشخصهم وطبيعة فن كل منهم ينتمون إلى ثلاثة أجيال مختلفة. حتى أن ناقدًا مرموقًا مثل كيتو وصل به الإقتناع بذلك الاختلاف فيما بين الشعراء الثلاثة إلى حد أنه اقترح تسمية مسرح أيسخولوس بالتراجيديا القديمة ومسرح سوفوكليس بالتراجيديا الوسطى أما مسرح يوريبيديس فقد سماه بالتراجيديا الحديثة^(١٥٠). وذلك على نسق مراحل الكوميديا الثلاث.

(١٤٩) عن أحدث الدراسات حول يوريبيديس:

C.H. Whitman, Euripides and the full circle of myth. Cambridge Mass. 1974.
C. Collard, "Formal debates in Euripides' drama" G & R 22 (1975), pp. 58-71.
J. Diggle, Studies on the text of Euripides. Oxford 1981.
S.A. Barlow, The imagery of Euripides. London 1971.
Ch. Baconicola- Gheorgopoulou, L'Absurde dans le Théâtre d'Euripide. Athènes 1993.

Kitto, Greek Tragedy. p. 22.

(١٥٠)

وعن مسرح يوريبيديس بصفة عامة راجع:

T.B.L. Webster, The Tragedies of Euripides. Methuen 1967.
A.W. Verrall, Euripides the Rationalist. A study in the History of Art and Religion. New York, Russell & Russell, reprint 1967.
Conacher, Euripidean Drama: Myth. Theme & Structure, passim.

الفصل الثالث

الكوميديا بين الميلاد السياسي والإستغراق الذاتى

١- أريستوفانيس من الكوميديا القديمة إلى الوسطى

لم يحدد التقسيم السكندرى إلى كوميديا أتيكية "قديمة" وكوميديا "وسطى" و "حديثه" سنة معينة تفصل بين كل فترة وأخرى، فهو تقسيم يقوم على أساس التطور الذى طرأ على شكل ومضمون الكوميديات. بيد أن بعض النحاة المتأخرين قالوا إن الكوميديا الوسطى تقع فى الفترة بين عامى ٤٠٤ و ٣٣٨ (أو ٣٣٦ أو ٣٢١). ومن المستحسن أن نحدد فترة الكوميديا القديمة بالفترة الواقعة بين القرن الخامس وأوائل الرابع. وهكذا نلاحظ تداخل تواريخ الفترتين وهو حال التاريخ الأدبى بصفة عامة، إذ لا يعترف بالفواصل القاطعة المانعة. بدأت الكوميديا القديمة إذن قبل منتصف القرن الخامس بالشاعرين الأثينيين كراتينوس (حوالى ٥٢٠ - حوالى ٤٢٣)، وكراتيس الذى فاز بأول جائزة فى المباريات المسرحية عام ٤٥٠. وتتميز الكوميديا الوسطى بالبحسار دور الجوقة وإختفاء البراباسيس أى الخطاب المباشر (سنعود للحديث عنه). وبدلاً من أن تسهم أغاني الجوقة فى تطوير الحدث الدرامى كما كان يحدث فى الكوميديا القديمة التى سنتحدث عنها بالتفصيل بعد قليل، أصبحت هذه الأغاني فى الكوميديا الوسطى والحديثة بمثابة فواصل embolima بين المناظر، وبلغ الأمر إلى حد أن المتأخرين إكتفوا بوضع كلمة الجوقة chorou مكان هذه الأغاني، تاركين للقائمين على عرض كل مسرحية مهمة وضع الأغاني التى تروق لهم. ويضاف إلى هذه التغيرات الشكلية تغيرات أخرى فى المضمون، إذ أن التلميح hyponoia حل محل النقد الصريح والهجوم المباشر. وتخلت الموضوعات السياسية عن مكان الصدارة للموضوعات الأدبية والفلسفية والأسطورية. وتعد الكوميديا الوسطى مرحلة تحول وانتقال إلى

الكوميديا الحديثة التى تنتمى إلى الشطر الأخير من القرن الرابع. وهى تصور حياة المجتمع الهيلينىستى المختلف تماما عن مجتمع "البوليس" Polis أى "المدينة - الدولة" أو "دولة المدينة" إبان العصر الكلاسيكى.

أما إذا أردنا أن ندلل على مدى صحة القول بأن الكوميديا القديمة كانت مرآة عصرها فإننا نورد ما يحكى. أى أن طاغية سيراكوساى (سراقوصة) ديونيسيوس الأول (٤٣٠-٣٦٧ تقريبا) أراد ذات مرة أن يعرف كل شى عن النظام الأثينى شعبا وحكومة، فطلب من أفلاطون أن يعمده بالمعلومات الضرورية، فما كان من الأخير إلا أن أرسل إليه مسرحيات أريستوفانيس. فالكوميديا القديمة، رغم نكاتها التقليدية وأسلوبها الساخر ونقدها الكاريكاتيرى السافر، تصور ظروف العصر والمجتمع الذى نشأت فيه، فهى مستوحاة من مشكلات أثينا إبان الحروب البلوبونيسية وما بعدها. وخلف الشخصيات الماجنة والأقنعة الكوميديية غريبة الشكل والمواقف المضحكة والمصطلح اللغوى التقليدى أو المؤلف وتفنن الشاعر الفذ، تكمن صورة حية مرسومة بالألوان الطبيعية لحقائق الوضع الأثينى. وهى صورة فريدة لم تتكرر فى أى زمان أو مكان آخر. وجدير بالذكر أن الكوميديا القديمة لا تستمد موضوعاتها من الأساطير، ومن ثم تتميز على التراجيديا باتساع المجال أمامها لمعالجة الأحداث المعاصرة معالجة مباشرة متأنية، بدلا من الإشارة المتعجلة أو العبارة الرمزية الموحدة. نعم فلقد حاول شعراء الكوميديا علاج بعض الأمراض الإجتماعية كشفغف الأثينيين الشديدا بإقامة الدعاوى القضائية والاختلاف إلى المحاكم. بل لقد أصبح المسرح الكوميدي نفسه منصة يستدعى إليها السياسيون وتمثل القضايا السياسية والاتجاهات الفكرية ذاتها، لا من باب السخرية والتندر فحسب، بل من أجل المناقشة والتحاور، الذى شارك فيه الشاعر والممثلون والجوقة من ناحية، والمحكمون والجمهور من ناحية أخرى. ولقد كان هذا الجمهور متقلب المزاج، يتموج بين التصفيق الحاد والصفير المستهجن والضحك الباسم، وقد يصل به الأمر إلى حد المقاطعة الفظة المثيرة

للشغب والضجيج.

على أننا فى الكوميديا القديمة نجد الشخصيات والأحداث غير حقيقية أو فوق الحقيقة، أى بعبارة أخرى لا يمكن تصور وجودها الفعلى. ولكن الأساس الذى تقوم عليه الأمور أو الذى نشأت منه المواقف الكوميدية ما هو إلا "الواقع الفعلى" نفسه أى الحياة السياسية والاجتماعية فى أثينا. ولعل هذا التناقض العجيب بداخل مضمون الكوميديا القديمة من أكثر الأشياء التى تدهشنا وتشدنا إليها بقوة. ونعنى المزج بين أقصى الحقيقة واللا حقيقى، والجمع بين الحياة الواقعية الملموسة وخيال الحكايات الخرافية. وعلى ما بين هذين العنصرين من تناقض إلا أنهما عند أريستوفانيس يمثلان إلتقاء رومانتيكيا بين سمتين جوهريتين فى فن شاعر الكوميديا. فتريجايوس فى مسرحية "السلام" (عام ٤٢١) يمتطى صهوة خنفساء عملاقة متجها بها إلى أجواز الفضاء لكى يحضر ربة السلام من السماء. ولكنه فى إطار هذه الصورة المفرطة فى الخيال لا ينتمى إلى عالم الأساطير، وإنما هو فى المسرحية أولاً وأخيراً رب أسرة paterfamilias بسيط وصاحب مزرعة كروم، أى أنه جزء حى من الواقع الأثينى المعاصر للشاعر. ويقال نفس الشئ عن ظهور الجوقة المفاجئ فى السماء بمسرحية "الطيور" (عام ٤١٤)، حيث لا يعرف الشاعر نفسه ولا جمهوره كيف إنتقلت إلى هناك وبأية معجزة ! وفى الحقيقة فإن "مدينة الطيور" تعد تجسيدا ملموسا لعالم أريستوفانيس المفرط فى الخيال، ولكن البشر الذين تصادفهم هناك هم أنفسهم الأثينيون بكل مشكلاتهم وأنماط سلوكهم وملامح شخصياتهم. وهكذا نجد فى كل مسرحيات الشاعر مزجا فريدا بين الواقعية المحسوسة واللا واقعية المسرفة فى الوهم والخيال، وتزاوجاً بين الحقيقة وضدها وذلك فى صورة واحدة متجانسة الأشكال ومنسجمة الألوان والظلال.

وهذا يعنى أن الكوميديا الأثينية القديمة تعطى لنا صورتين لحياة المجتمع الأثينى، إحداهما خيالية مصطنعة تهدف إلى خلق الجو الكوميدي وتصور الأمور فى حال أسوأ مما هى فى الواقع in deteriore. والأخرى هى الصورة البسيطة

التلقائية التى لم يعتمد المؤلف إلى رسم خطوطها، ولذا فهى أقرب ما تكون إلى الحقيقة الواقعية، لأنها ليست إلا إنعكاساً للظروف الاجتماعية والسياسية السائدة. ولكن الشاعر بعقريته الكوميديية الفذة استطاع أن يربط بين خطوط الصورتين ويوحد بين الواقعى وغير الواقعى فيهما، بحيث أن المحصلة النهائية هى صورة واحدة للمجتمع الأثينى. ولكنها صورة فريدة لا يصح أن نطلق عليها إسماً سوى "الصورة الأريستوفانية للحياة الأثينية".

وهذه الخاصية التى تتميز بها مسرحيات أريستوفانيس من شأنها أن تلقى أعباء جديدة على عماتق نقاد ودارسى هذا الشاعر، عندما يشرعون فى قراءة أو تفسير أية فقرة منه، إذ يصعب فى الغالب تحديد أين تنتهى الحقيقة ومتى يبدأ الخيال وتنطلق سهام السخرية. وإذا كان سر فن أريستوفانيس يكمن فى مزجه لعنصرين متناقضين فى إطار صورة واحدة متجانسة، فإن ذلك قد أدى بدوره إلى أنه أصبح من المقبول والمقنع عند أريستوفانيس فقط أن نرى أناساً لا قيمة واقعية لهم، بيد أن بوسعهم قلب النظام الكونى رأساً على عقب. فهما هو بيثيثايروس فى مسرحية "الطيور"، وهما براكساجورا فى "برلمان النساء" من بسطاء الناس ولكنهما يزعمان أنهما مصلحا الكون، وأنهما يهدفان عن طريق جنونهما العبرى إلى تغيير النظم السياسية والاجتماعية التقليدية الموروثة ويعتقدان أفكاراً طوباوية (مثالية) متطرفة. لقد كان على الشاعر الكوميدي أن يقف على أرض الواقع المؤلف لدى جمهوره، قبل أن ينطلق به محلقاً إلى ما هو غير مألوف أو واقعى أى فى عالم الخيال. وبذا بلغت الكوميديا القديمة على يد أريستوفانيس شأواً لم يكن ليدركه أى فن آخر من فنون الأدب الإغريقى.

وغنى عن القول إن حديثنا عن الكوميديا القديمة هو حديث عن فن أريستوفانيس والعكس صحيح أيضاً. لأنه فيما عدا الإحدى عشر مسرحية التى وصلت إلى أيدينا كاملة من أعمال هذا الشاعر لم يصلنا من الكوميديا القديمة شئ يذكر سوى شذرات متناثرة. وهكذا يمكن القول بأن معلوماتنا عن الكوميديا

القديمة ليست كاملة، فهي تقوم على ما يرد هنا أو هناك لدى الكتاب القدامى المعاصرين أو اللاحقين لها. فمنهم نعرف على سبيل المثال أن بعض الكوميديات لم تكن كما هو الحال فى مسرحيات أريستوفانيس ذات طابع سياسى. ويبدو أن الشاعر كراتيس - سالف الذكر - هو خالق الكوميديا القائمة على موضوعات شخصية خاصة أو قصص خيالية بحتة، ونهج نهجه الشاعر فيريكراتيس (كسب أولى جوائزها فيما بين عامى ٤٤٠ و ٤٣٠) وآخرون. بيد أن معظم أقطاب الكوميديا وروادها كانوا شعراء سياسيين بالدرجة الأولى. ونعنى بصفة خاصة الثالوث الكوميدي الخالد كراتينوس - الذى سبق أن أشرنا إليه - إيوبوليس Eupolis (حوالى ٤٤٦-٤١١) وأريستوفانيس.

كان على الشاعر الكوميدي - السياسى - أن يكون متجاوبا مع الأحداث المعاصرة، مما حتم عليه أن يضيف إلى النص المسرحى أو يحذف منه ويعدل فيه حتى اللحظات الأخيرة قبل العرض مباشرة إذا إقتضت الظروف. ذلك أن موضوعات الكوميديا القديمة مستمدة من الحياة الاجتماعية وآثار الحرب والهزيمة وحركات التغيير الاجتماعى والفكرى ومشكلة الزعامة السياسية. ولقد واجه الشاعر السياسى القديم بعض المخاطر والمحاذير وهو يتعرض بالنقد للحكام والقادة، وهى مخاطر ومحاذير واجهت أريستوفانيس الشاعر الشاب عندما قدم مسرحية "البابليون" (عام ٤٢٦)، فأقيمت عليه دعوى القذف ووجهت إليه التهمة أمام "مجلس الشعب" على يد كليون الزعيم السياسى (أنظر فيما يلى)، الذى إدعى أن الشاعر قد عاب فى الحكام وأساء إلى الدولة فى حضرة الأجانب من الحلفاء الذين شاهدوا هذا العرض المسرحى. ولكن الشاعر عاود الهجوم على كليون بعنف أشد بعد ذلك فى مسرحية "الفرسان" (٤٢٤)، التى لا بد وأن كليون نفسه قد شاهدها متخذاً مقعده فى الصف الأول من المسرح، والذى كان يخصص لعلية القوم والمكرمين من أبناء المدينة وضيوفها. وفى هذه المسرحية يصور الشاعر الشعب الأثينى تحت زعامة كليون على أنه رجل عجوز أبله وخرف. ونحن نعرف

أن الأثينيين لم يكونوا يسمحوا لشعراء الكوميديا بالسخرية من الشعب ولا بالإساءة إليه بأى شكل من الأشكال، لكنهم كانوا لا يرون غضاضة فى أن تستهدف السخرية الأفراد. ومن الملاحظ مع ذلك أن حرية شعراء الكوميديا فى النقد السياسى لم تكن مطلقة بغير حدود. ومن الغريب أن بريكليس العظيم رمز الديمقراطية الأثينية كان أول من فرض نوعاً من "الرقابة" عام ٤٤٠. وذلك عقب أحداث ثورة أهالى جزيرة ساموس الخطيرة^(١٥١). وفى عام ٤١٥ حاول شخص آخر يدعى سيراكوسىوس (?) أن يعيد الكرة^(١٥٢). ومن جهة أخرى فإن سلوك كليون سالف الذكر يوضح أنه كان بوسع أحد المواطنين أو أى عضو من أعضاء "مجلس الشعب" أن يوجه الاتهام إلى أى شاعر كوميدى بحجة الإضرار بالمصلحة العامة وكان بمقدوره أن يستدعيه أمام القضاء. هذا وقد جرت محاولات عدة لإستصدار تشريعات تهدف إلى الحد من الهجوم على الأشخاص بالإسم *onomasti komodein*، كما يحدث على سبيل المثال فى مسرحية "السحب" عندما يهاجم أريستوفانيس سقراط الفيلسوف، وفى مسرحية "النساء فى أعياد الثيسموفوريا" التى فيها يهاجم شاعر التراجيديات المعروف يوريبيديس.

ومع ذلك فإن مثل هذه الحالات الإستثنائية تؤكد القاعدة العامة، أى الحرية الكبيرة التى تمتع بها الشعراء الكوميديون. فلم يحدث فى أى مكان غير أثينا ولا فى أى عصر سوى عصرها الذهبى أن هاجم الشعراء الكوميديون وسخروا علانية من بعض القادة السياسيين مباشرة وبالإسم. ولا يرجع السبب فى ذلك إلى إتساع أفق الأثينيين وتمتع المجتمع الأثينى بروح السخرية والدعابة فحسب، وإنما لأن

(١٥١) حاربت جزيرة ساموس المتاخمة لساحل آسيا الصغرى تحت لواء العدو الفارسى إكسركسيس فى معركة سلاميس الشهيرة عام ٤٨٠، ولكنها لم تلبث أن تحولت لتحارب فى الصفوف الإغريقية ضد الغزاة الفارسيين. ثم أصبحت عضواً فى حلف ديلوس وخضعت لأثينا، وإن تمتعت بقدر من الإستقلال الذاتى حتى ثارت على هذا الحلف عام ٤٤١ تلك الثورة التى شارك بريكليس نفسه فى إخمادها.

الكوميديا أيضاً كانت تشكل جزءاً لا يتجزأ من حياة وتكوين الشعب الأثينى نفسه. ولذلك فإن الدعوى التى يقال إن كليون أقامها على أريستوفانيس إستندت إلى أساس وجود أجانب من الخلفاء بين المتفرجين على العرض المسرحى الذى سخر فيه الشاعر من النظام السياسى الأثينى. لقد كان جمهور المتفرجين من الشعب الأثينى يتكون من نفس الأفراد الذين يشكلون "مجلس الشعب". ولا مرء فى أنه قد شهد المباريات المسرحية أحيانا - ولا سيما تلك التى تقام إبان مهرجانات ديونيسوس الكبرى - بعض الأجانب من الخلفاء وغيرهم من الزوار. ولكنهم فى مجموعهم كانوا قلة تذب وسط الآلاف العديدة من الأثينيين أهل المدينة الأصليين.

يرجع أصل الكوميديا - كما هو واضح من اسمها (الذى يجمع بين كلمة "كوموس" komos بمعنى "إحتفال أو موكب ريفى صاخب ومعربد" وكلمة "أودى" ode بمعنى "أغنية") - إلى الأغاني والرقصات التى كانت تؤدى فى أنحاء الريف الإغريقى إبان موسم الحصاد، ولا سيما قطف الأعناب المرتبط بعبادة ديونيسوس إله الخمر. وهكذا فقد نشأ هذا الفن المسرحى من إحتفالات دينية شعبية تشارك فيها جميع الطبقات والفئات، فهو إذن جزء لا يتجزأ من الحياة فى دولة المدينة. ولقد لعب هذا العنصر - أى شعبية هذا الفن - دوراً أساسياً فى تشكيل الكوميديا وتطورها. فغالبا ما يشير الحوار فى إحدى الكوميديات أو أغنية الجوقة فى أخرى إلى المتفرجين بوصفه طرفاً مشاركاً فى الأحداث. وبعبارة أخرى كان لجمهور النظارة دور مهم فى رسم خطوط الحدث الدرامى فى الكوميديا، لأنه من أجل هذا الجمهور كان الشاعر يحاول جاهدا شرح وتفسير بعض الأمور الغامضة لتقريبها من أذهان الأفراد العاديين وعامة الشعب. وكان جمهور المتفرجين مع ذلك يظهر فى الكوميديا الإغريقية أحيانا على أنه الطرف الأكثر ذكاء من الممثلين، فيأتى رأيهم ليحسم الخلافات، إذ يعرفون أمور الدنيا على نحو أفضل من أفراد الجوقة الذين يقفون أحيانا فى ذهول كالبلهاء. وإذا كان اللوم قد وجه أحيانا

إلى يوريبديدس لتقديمه نماذج من الحياة الشعبية، فإن مثل هذا النقد لا يمكن توجيهه إلى الشاعر الكوميدي، لأن فيه ليس إلا قطعة من الحياة الشعبية نفسها. وإذا أردنا أن نضرب أمثلة على إسهام جمهور النظارة فى الحدث الكوميدي فلدينا الكثير. هاك عجوز شطاء تشكو مر الشكوى من أنهم يسخرون منها أمام هذا الحشد الغفير - أى الجمهور (راجع "الفرسان" بيت ١٣١٦ وما يليه و "بلوتوس" ١٠٦١ وما يليه). وتساءل الجوقة بائع السجق "أترى هذا الجمهور فوق المقاعد؟ ستصبح سيد هؤلاء جميعاً" ("الفرسان" ١٦٣ وما يليه). ويتبارى منطق الحق ومنطق الباطل فى مناظرة - أو مساجلة - أدبية عنيفة أمام جمهور المتفرجين ("السحب" ٨٨٩ وما يليه) بهدف إشراك هذا الجمهور فى الحكم على السوفسطائيين.

ونتيجة للتنافس المحتدم بين شعراء الكوميديا الذين يقدمون أعمالهم للعرض فى مباريات مسرحية، نجد عادة مدح الذات شائعة فى المسرحيات الكوميديّة التى وصلت إلى أيدينا. وللسبب نفسه نجد أيضاً عادة التهجم على الشعراء المتنافسين والتملق أو التودد إلى المحكمين. ولم تظهر هذه العناصر كلها إلا لأنها كانت محببة إلى قلوب جماهير المتفرجين، الذين أصروا على وجود مثل هذه الإشارات الشخصية والأدبية فى الكوميديا. وإن دل ذلك على شئ فإنما يدل على مدى إهتمام الجمهور بالشاعر والمباريات المسرحية والممثلين، وعلى مدى تورطه فى العملية المسرحية برمتها. لقد كان الشاعر واحداً من الشعب وكان الفن المسرحى من شأن كل فرد من أفراد المجتمع الأثينى كله لأنه جزء من حياة المدينة.

كان الشاعر يطلق نكاته "وقفشاته" على بعض المتفرجين، وربما ينتقى بعض شخصيات الجمهور قبيحى الشكل أو المشوهين ليكونوا موضوع السخرية ومثار الضحك. فهذه "عجوز شطاء كانت أضحوكة الثلاثة عشر ألف متفرج" ("بلوتوس" ١٠٨٢ وما يليه). وكثيراً ما يوجه الشاعر نقده للجمهور نفسه برمته كأن يقول: "إنى أعرف بعض الأصدقاء الذين يصوتون فى سرعة بلهاء وهم

يجهلون أثر ما يتخذون من قرارات" ("برلمان النساء" ٧٩٧ وما يليه). حقا إن التملق كان من نصيب أفراد الجمهور فى بعض الأحيان. بيد أن هناك فقرات لا نعرف إن كانت تعنى مدحا أو قدحا كتلك الشذرة (رقم ٣٢٣) التى يقول فيها كراتينوس "هلم أيها الجمهور، يا من لا تضحكون للفكاهات فور سماعها، وإنما تنتظرون إلى اليوم التالى ! أنتم يا خير من حُكِّم فى فنى ! ولدتكم أمهاتكم للهرج والمرج الذى تحدثونه فوق مقاعدكم". وفى شذرة أخرى مجهولة المؤلف يعتبر ناظمها ترك الحكم على جمال مسرحيته لتصفيق السوقه أمراً مشينا (شذرة ٥١٨). وقد يتحول الجمهور الساذج غير الواعى بقدرة قادر إلى جمهور ذكى حصيف الرأى، إن هو بالطبع صفق للشاعر وحكم لصالحه أى ليفوز بالجائزة ("السحب" ٥١٨ وما يليه، "الفرسان" ٢٢٨ و ٢٣٣). ويصل الأمر ببعض الشعراء إلى حد أن يصوروا الجمهور "مشاهدا مثاليا" متوقفا الذكاء المعيا، ثقيفا لقيفا، يلتقط النكات بسرعة، ويستوعب أعوص النوادر وأشد الإيحاءات إبهاما.

وبصفة عامة - كما سبق القول - يشبه تكوين جمهور الكوميديا الأتيكية القديمة تكوين "مجلس الشعب" الأثينى. ولذا نجد الشاعر الكوميدي يخطب المتفرجين بنفس أساليب خطباء المجلس. ويبلغ التفاعل بين الشاعر والجمهور إلى حد أن الخطاب يتجه مباشرة من جانب الشاعر إلى جمهوره، إما على لسان الشخصيات أثناء الحوار أو فى أغاني الجوقة أو فى البراباسيس. يطلب إلى الجمهور فى كثير من الأحيان أن يصيح السمع ويركز الإنتباه. ويؤخذ رأيه فى الشخصيات التى تمثل على المسرح وهل تروق له أم لا، وما إذا كان يرغب فى مشاركة "الطيور" - على سبيل المثال - حياة المتعة والإنطلاق. ويسأل كذلك أن يزود الخادم الذى يرعى خنفساء الروث بأنف مسدود ("الفرسان" ٢٦ وما يليه، "الطيور" ٧٥٣ وما يليه، "السلام" ٢٠ و ١٥٠ وما يليه). وتحث الجوقة المتفرجين على تأييد الشاعر الذى يقدم الجيد والجديد قولاً وفكراً ("الزنانير" ١٠٥١ وما يليه). وتأتى الدعوة التقليدية فى نهاية المسرحيات بأن يشارك الجمهور فى الوليمة

العامّة الصاخبة. وبالطبع فإن هذه الدعوة التى ترد فى كسل المسرحيات - (راجع على سبيل المثال "السلام" ١١١٥ و ١٣٥٨ وما يليه، "برلمان النساء" ١١٤٠ وما يليه) - ينبغى ألا تؤخذ مأخذ الجد! على أية حال فلقد نجح شعراء الكوميديا القديمة فى خلق جو تفاعل وإنسجام متبادلين بين الجمهور والممثلين والجوقة، وهو ما يحلم بتحقيقه أتباع المسرح الملحمى فى أيامنا هذه إذ يدعون إلى تحطيم الحائط الرابع^(١٥٣).

وتتكون المسرحية الأريستوفانية من ستة أجزاء هى:

١. البرولوج *prologos* وهو الجزء الذى يسبق دخول الجوقة ويعرض فكرة وموضوع المسرحية.

٢. البارودوس *parodos* أى أغنية الجوقة أثناء دخولها الأوركسترا، وهو المكان الدائرى المخصص لها بالمسرح وتؤدى فيه الأغاني الأخرى ولا تتركه إلا فى نهاية المسرحية.

٣. الأجون *agon* أى "مناقشة جدلية" أو "مباراة كلامية" أو "مناظرة" بين فردين حول نقطة شائكة هى الموضوع الرئيسى أو محور المسرحية كلها. وتستخدم هذه المناقشة أحيانا وتصل إلى حد المشادة أو الإشتباك الكلامى، المضحك بالطبع.

٤. البراباسيس *parabasis* وهو الجزء الذى فيه "تتقدم الجوقة إلى الأمام" أو "تأخذ جانبا" لتخاطب الجمهور مباشرة بإسم الشاعر. ولقد تطور هذا الجزء من الكوموس الأصلى حتى أصبح محور الكوميديا. وهو يقدم أوضح صورة لكسر الإيهام المسرحى وللاندماج الشامل بين الشاعر والفن الكوميدى من جهة والجمهور من جهة أخرى، أو بين الصالة والخشبة بلغة النقد المسرحى فى عصرنا. وجدير بالذكر أن البراباسيس قد تضاعف دوره فى الكوميديا رويدا وريدا حتى إختفى تماما فى الكوميديا الوسطى

(١٥٣) راجع أعلاه ص ٢٤٤، حاشية رقم ٢١.

والحديثه كما سبق أن ألقينا.

٥. عدد من ما يمكن أن نسميه "الفصول" epeisodia وهى المشاهد الحوارية التى تفصل كل منها عن الآخر أغاني الجوقة التى تؤدى فى الأوركسترا.
٦. مشهد "الخروج exodos أى الجزء الختامى.

ومن الملاحظ أن الحدث الدرامى فى الكوميديا القديمة يتضمن أحداثا خيالية، كما يلاحظ أن الشاعر لا يكثر بقيود الزمان أو وحدة المكان كما يحدث فى التراجيديا. فنجد المنظر يتغير بسهولة كبيرة، دون أن ينجم عن ذلك بالضرورة إنكسار حاد فى سير الحدث الدرامى. وتكثر الإشارات إلى الجمهور والمسرح ومناسبة العرض. ونحن فى العادة أمام موقف خارق للطبيعة، كما يحدث مثلا فى مسرحية "السلام" حيث يطير تريجايوس إلى دار الآلهة فى السماء فوق ظهر خنفساء عملاقة من أجل تحرير ربة السلام من سجنها وإحضارها إلى الأرض. وهكذا تأتى الأحداث فى الكوميديا القديمة وكأنها ترجمة اللغة المجازية أو الرمزية إلى عمل درامى، أو كأنها تشخيص للتصورات الخيالية الشائعة فى أحداث مرئية وملموسة. وتتضمن هذه الأحداث مخلوقات غير طبيعية أى خرافية من كل لون وصنف، وفيها تتحدث الحيوانات والطيور والسحب كما يحدث فى "الحواديت" الشعبية. وتأتى نهاية الأحداث الكوميدية دائما مرحية، إذ تقام الولائم والاحتفالات الصاخبة، وذلك فيما عدا مسرحية "السحب" التى تنتهى بحرق مدرسة سقراط. وقد لا تكون النهاية الكوميدية عضوية التكوين، بمعنى أنها قد لا تتبع بالضرورة من الأحداث السابقة. وعندئذ تأتى هذه الاحتفالات الصاخبة وسيلة محببة يلجأ إليها الشاعر ليغرق السؤال "وماذا بعد؟" فى ضوضاء الموسيقى والرقصات. أو ربما يهدف الشاعر إلى تنبيه المتفرجين إلى أن الهدف الأول والأخير من هذه العروض ليس إلا التسلية والتمتع فى أعياد ديونيسوس إله الخمر وواهب الملذات ! وكأن أريستوفانيس يريد من جمهوره ألا ينسى نفسه أو يفقد وعيه، فيذكره دائما بأنه إنما يجلس فى مسرح. وهذا بالضبط الأساس الذى تقوم عليه

نظرية برتولد بريخت داعية المسرح الملحمى والتغريب فى القرن العشرين! (١٥٤)

لا شئ على الإطلاق أكثر دلالة وأوضح برهانا على الجو الاجتماعى الصحى والحياة السياسية السليمة وإزدهار أثينا بصفة عامة فى منتصف القرن الخامس من الحرية شبه المطلقة التى تمتع بها شعراء الكوميديا القديمة. سخرُوا من كل شئ على الأرض أو فى السماء، هاجمُوا القوانين، إنتقدُوا سياسة الدولة وحملُوا على زعمائها ولم ينبج من لسانهم حتى الآلهة. ولا يسمح الناس - فى العادة - لشعرائهم بمثل هذه الحرية إلا إذا كانت الثقة تملأ قلوبهم. الثقة بأنفسهم وإيمانهم بنظامهم الجمهورى وحرية الفرد فى الجهر برأيه صراحة ودون أية موارد فى ظل سيادة القانون وحمايته الظليلة. عندئذ يستطيع مواطنو مثل هذه الدولة أن ينتقدُوا أنفسهم فى إطمئنان، وأن يسخرُوا من زعمائهم إذا ما إنحرفوا سواء فى حياتهم الخاصة أو سياستهم العامة. وكل ذلك حدث فى أثينا دون أن نسمع عن أية محاولة لتكليم الأفواه سواء فى أوقات السلم والإزدهار أو أوقات الحرب والإنكسار. ونرى فى ذلك الدليل الساطع والبرهان القاطع على مفهوم الحرية فى ظل النظام الأثينى السياسى - ديموقراطيا كان أم أوليجارخيا - إبان العصر الكلاسيكى. ومن هنا جاء قولنا بأن الكوميديا القديمة هى أوضح برهان على عظمة أثينا.

ورب سائل يسأل عن المؤلف الدرامى الذى إستطاع أن يعبر عن الشخصية الأثينية تعبيرا دقيقا، بحيث يقال إن هذه الشخصية وجدت نفسها بصورة كاملة فى أعماله المسرحية أهو سوفوكليس أو أريستوفانيس؟ لا يسعنا إلا أن نجيب أنهما هما الإثنان معا، فكلاهما مكمل للآخر. مسرحيات الشاعر الأول من جهة هى التعبير التراجيدى الجاد عن أثينا القرن الخامس فى قمة إزدهارها. أما الثانى من جهة أخرى فهو لسانها الكوميدي الساخر إبان فترة بداية تأكلها حيث توالى

عليها المحن والنكسات السياسية والعسكرية.

ولد أريستوفانيس حوالى عام ٤٤٥ إبان عصر بريكليس الذهبى حيث إستتب الأمن والسلام. وفى عام ٤٢٧ عرض هذا الشاعر أولى مسرحياته، وكان حينذاك قد إنتهى عصر السلام بنشوب الحروب البلوبونيسية عام ٤٣١. وأما عن العلاقة الوثيقة بين الشاعر والحياة الأدبية والسياسية فتتطرق بها كل مسرحية من مسرحياته. وينبغى أن ننوه هنا إلى أنه من الخطأ أن نضع أريستوفانيس فى حزب من الأحزاب دون غيره.

الكوميديا السياسية - كالمعارضة - تقف دائما فى مواجهة الحكومة وواجبها أن تظهر نقاط ضعفها، اللهم إلا إذا كانت الكوميديا مجندة لخدمة أغراض النظام الحاكم، فعندئذ تهبط إلى مستوى الدعاية. وتقع أغلب كوميديات أريستوفانيس تاريخيا فى الفترة التى أصبح فيها البناء الديموقراطى الأثينى هشاً متصدعا بسبب الحروب والأخطار الخارجية وظهور نقاط الضعف الداخلية الكامنة فى بنية هذه الديموقراطية نفسها. وهنا إستل أريستوفانيس من جعبته سهام السخرية الناقدة وصوبها إلى أهدافه. ولا يمكن لمراقب مدقق أن يعتبر أريستوفانيس عدوا للديموقراطية، ولكنه كان من عشاق القيم القديمة، التى لا تقل أهميتها بالنسبة لتطور الشعوب عن أهمية القيم الجديدة التقدمية. ولم تسلم من لسان أريستوفانيس اللاذع أية طبقة من طبقات المجتمع أو أية طائفة من أصحاب المهن أو رجال الفكر وأرباب القلم. وتأتى هزيمة كليون فى مسرحية "الفرسان"، لا على يد رجل قوى ذى بأس ووقار، وإنما على يد أحد الأميين المتشككين الذى يهاجم كليون ويتغلب عليه فيما يعتز به الأخير، إذ كان أكثر منه خسة وضعه بحيث أمكنه أن يبزه فى أساليبه الملتوية. ولم يسقط ضحية لتعاليم سقراط السوفسطائية (هكذا يرى أريستوفانيس ١) فى "السحب" سوى رجل غبى، أبعد ما يكون عن الأمانة، إذ يريد التملص من ديونه. وفى المباراة الكلامية التى تجرى فى نفس المسرحية بين منطق الحق ومنطق الباطل ينتصر الأخير. وفى "النساء فى أعياد

التيسموفوريا" ينتصر يوريبديدس فى النهاية، ولكن بعد أن يسخر منه الشاعر طوال المسرحية. ويدور الصراع فى "الضفادع" بين أيسخولوس ويوريبديدس مما يضع الإله ديونيسوس نفسه فى موقف لا يحسد عليه، وقد يعجب المحدثون بإمراة جريئة مثل ليسيستراتى فى المسرحية المسماة بإسمها، ولكن أريستوفانيس وجمهوره قد وجدا فيها بالقطع ما ينافى الطبيعة والعقل.

ويذكر علماء مدرسة الإسكندرية أربعا وأربعين مسرحية لأريستوفانيس. ولو أن بعضهم يرى أن أربعا منها ليست من يراع الشاعر نفسه، وإنما هى منتحلة ونسبت إليه. ووصلنا إثنا وثلاثون عنوانا من هذه المسرحيات التى لم يصلنا منها كاملا سوى إحدى عشر مسرحية يرجع الفضل فى بقائها إلى أنصار اللهجة الأتيكية القديمة الذين اعتبروا أسلوب أريستوفانيس أنقى صورة لها. ولكى نتمكن من الربط بين تطور فن أريستوفانيس والحياة فى المجتمع الأثينى سنلقى نظرة سريعة على بعض أعماله ولاسيما التى وصلت لنا نصوصها كاملة.

ومسرحية "المشاركون فى الوليمة" هى باكورة إنتاج أريستوفانيس وقدمت عام ٤٢٧. وفيها نرى أبا وقد ربى ولديه بطريقتين مختلفتين، إذ بعث الأول إلى مدرسة جيدة تربى الناشئة بالطرق التربوية القديمة، وأرسل الآخر ليتدرب على فنون الكلام فى مدرسة عصرية من تلك المدارس التى بدأت تنتشر فى أثينا مؤخرا. وها هو الأب يراقب تأثير كل من المنهجين التربويين على ولديه وهما يتحاوران فى مسألة قامت بينهما تحت ناظريه. ومن هذه المساجلة نعرف إلى أى مدى هبطت الطرق التعليمية الحديثة بمستوى الشباب الذى راح ضحيتها. وجدير بالذكر أن أريستوفانيس سيعود إلى معالجة هذا الموضوع فى مسرحية "السحب" و "الزنانير".

وعرضت مسرحية الشاعر الثانية "البابليون" عام ٤٢٦، وفيها يهاجم أريستوفانيس الزعيم السياسى أو بالأحرى الديماغوجى (الغوغاءى) كليون. ولقد

ثم عرض هذه المسرحية فى أعياد ديونيسوس الكبرى التى تحضرها وفود تمثل جميع الدويلات حليفات أثينا. ولما كان أفراد الجوقة فى هذه المسرحية يمثلون الحلفاء الذين كان عليهم حسب مقتضيات الأحداث أن يلبسوا أقنعة العبيد والأسرى، فإن ذلك قد أثار حفيظة الحاضرين من الحلفاء وزادهم إحساسا باهوان والمرارة والنفور من السيطرة الأثينية المتسلطة. ونعلم من المؤرخ ثوكيديديس (٣٠، ٣٦) أن كليون كان قد طلب إصدار قرار بقتل أو إستعباد أهالى مدينة موتيلينى (بجزيرة ليسبوس) بعد أن كان قد تم إحماد ثورتهم عام ٤٢٧. ولم يحل دون تنفيذ هذا القرار الطائش سوى تصميم بعض أعضاء "مجلس الشعب" الأكثر إتزاناً وحكمة على إعادة النظر فيه، مما أدى إلى العدول عنه فى النهاية بعد أيام قلائل من صدوره. وما كان من كليون رداً على هذا الهجوم الساخر فى "البابليون" إلا أن أقام دعوى على أريستوفانيس كما سبق أن أئحنا. وهى دعوى لم يستهن الشاعر نفسه بخطورتها ("الأخارنيون" بيت ٣٣٧) وإن لم تنته إلى شىء على ما يبدو.

وللأسف لم تصل إلى أيدينا نصوص المسرحيتين السابقتين. أما أقدم مسرحية وصلتنا كاملة فهى "الأخارنيون" التى عرضت عام ٤٢٥ فى أعياد اللينايا ونالت الجائزة الأولى. كان الأثينيون قد عانوا طيلة ست سنوات من ويلات الحروب البلوبونيسية التى خربت أراضى أتيكا الزراعية فنقص الغذاء وتفشى الوباء وحلت روح اليأس والقنوط بالأثينيين. والأخارنيون هم سكان "أخارناى" أحد أحياء أتيكا الواقع على سفوح جبل بارنيس إلى الشمال الغربى من أثينا. وكان أهل هذا الحى من أشد الأتيكيين معاناة بسبب هذه الحروب، إذ إكتسحت جيوش العدو الإسبرطى أراضيهـم عدة مرات. وبطل هذه المسرحية هو داعية السلام ديكايوبوليس الذى يحمل إسمه معنى "العدالة". وهو فلاح أثينى جلس ينتظر إجتماع "مجلس الشعب" متحسراً على "أيام زمان" التى كان يسودها السلام والأمان. وهنا يظهر أحد أنصاف الآلهة مبعوثاً من قبل العناية الإلهية لكى يتفاوض من أجل إقامة السلام مع إسبرطة، ولكنه لسوء الحظ لا يملك نفقات السفر إلى

هناك. ويعرض ديكايوبوليس أن يمدّه بالنقود اللازمة شريطة أن تقتصر معاهدة السلام عليه وحده. وينجح نصف الإله فى عقد المعاهدة بالفعل، ويتمكن من الإفلات بأعجوبة من قبضة الأخارنيين، الذين غضبوا أشد الغضب لأن السلام لم يشملهم جميعا بظله الظليل. أما ديكايوبوليس فيحتفى بمعاهدة السلام، إذ يقيم موكبا يضم إبنته وخدمه ! ويدور نقاش حاد بين ديكايوبوليس وأعضاء الجوقة أى الأخارنيين حول قضية الحرب والسلام، وهو نقاش يشارك فيه لاماخوس القائد العسكرى. ويتعرض ديكايوبوليس للمحاكمة فيسمح له بإلقاء كلمة قبل صدور الحكم عليه. ولكنه يستعير من مسرحيات يوريبيديس ما يجعل خطبته أكثر تأثيرا وإقناعا، وينجح فعلا فى كسب تأييد الجوقة. وبعد البراباسيس ترد مناظر مختلفة تهدف إلى تصوير فوائد السلام الجمّة.

وفى عام ٤٢٤ يقدم أريستوفانيس مسرحية "الفرسان" التى فازت بالجائزة الأولى فى اللينايا. ويهاجم الشاعر بهذه المسرحية كليون الزعيم الديماجوجى سالف الذكر، والذى برز أيام الحروب البلوبونيسية ويعد من أكبر أنصار سياسة أثينا "الإمبريالية"، وبالتالى فهو داعية الحرب الذى كان يقف تحت شعار "الحرب برا وبحرا حتى تحقيق النصر فى النهاية". وكان كليون فى قمة نفوذه وقوته بعد إنتصاره العسكرى السريع وغير المتوقع على إسبرطة فى موقعة سفاكتيريا (أغسطس ٤٢٥). وفى المسرحية نجد ديموسثينيس ونيكياس يمثلان صورة كاريكاتيرية للقواد الأثينيين، يقومان بدور سدنة ديموس (تشخيص "للشعب" الأثينى). وهما يسخران من كليون الذى يسميه الشاعر "البافلاجونى"، وبصفه بأنه عبد وابن دباغ جلود غنى ومحبوب ديموس (الشعب) الجديد، ومدلل له لأنه يتزلف إليه بكل الوسائل. وتعلن النبؤات أن كليون سيفقد هذه الحظوة لدى ديموس يوما ما، لأن أحد باعة السجق وهو عبد مثله ولكنه يفوقه لؤما سيحتل مكانته هذه. وبالفعل يصل بائع السجق المنتظر ويعلم بما ينتظره من حظوة لدى ديموس وبتأييد الفرسان له ضد كليون. ويدخل الأخير مهددا ولكن جوقة الفرسان

تصدده وتضربه وتحت بائع السجق على الوقوف فى وجهه، وتبدأ معركة حامية الوطيس بينهما. وتدور بقية المسرحية حول المنافسة بين الرجلين الديماجوجيين لكسب رضا ديموس عن طريق التملق والرشوة تارة، وتفسير النبؤات والسخرية من بعضهما البعض تارة أخرى. تنتهى المنافسة بفوز بائع السجق الذى يتضح فى النهاية أن اسمه الحقيقى هو أجوراكريتوس (المرموق فى السوق العامة). وظن كثير من النقاد المحدثين أن عددا من الفرسان النبلاء هم الذين كانوا يلعبون دور أفراد الجوقة، وأنهم كانوا يمتطون صهوة الجياد المظهمة ويقومون بمناورات فخمة وحركات رشيقة. حتى جاء إناء^(١٥٥) أثرى من الأوانى ذات الرسوم السوداء المكتشفة حديثا وقدم لنا صورة حية لمنظر الجوقة فى هذه المسرحية. وفيه نرى رجالا يلبسون أقنعة تمثل رؤوس الخيل، ويحملون فوق ظهورهم رجالا آخرين هم الفرسان. وهكذا خيب أريستوفانيس ظن كل النقاد بإستخدامه تقنية التنكر والرمز بدلا من تقديم خيول حقيقية على المسرح، كما كان سيفعل أتباع المدرسة الطبيعية فى المسرح (أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين) لو سنحت لهم فرصة تقديم هذه المسرحية الأريستوفانية.

وفى عام ٤٢٣ قدم أريستوفانيس "السحب" فى أعياد ديونيسوس الكبرى بالمدينة، فلم تفرز إلا بالجائزة الثالثة والأخيرة أى أنها بصريح العبارة فشلت فشلا ذريعا. وقد حزن ذلك فى نفس الشاعر وعكف على تنقيح المسرحية وصقلها فيما بين عامى ٤١٨ و ٤١٦. وهذه النسخة المنقحة هى التى وصلت إلينا، ولكنها لم تعرض مرة أخرى على مسرح أثينا القرن الخامس. وتدور هذه المسرحية حول موضوع صراع الأجيال أى التناقض بين القديم والجديد. فلدينا أب من الفلاحين البسطاء هو ستريسياديس (المراوغ)، أما ابنه فيديبيديس فهو مسرف لأنه يتشبث بتلابيب الحياة الأرستقراطية وأساليبها التى ورثها عن أمه. فهو يضيع أغلب وقته

ونقود أبيه على هواية ركوب الخيل، وينام معظم ساعات اليوم ويترك شعره طويلاً يتدلى على كتفيه. يرسله الأب لكى يتعلم لدى سقراط - زعيم السوفسطائيين برأى أريستوفانيس - الدروس العصرية القائمة على إتقان فن الإقناع. ويهدف الأب بذلك إلى تزويد ابنه بما يمكنه من التملص أمام القضاء من تسديد الديون التى تراكمت عليه. ويتخرج الابن من مدرسة سقراط سوفسطائيا متمرسا ويظهر مدى إتقانه للدروس العصرية التى حصلها بأن يضرب أباه ضربا مبرحا ويثبت له بالبرهان أنه محق فى ذلك. ولم يجد الأب مناصا من أن يحرق مدرسة سقراط، فيشعل فيها النيران غيظاً أو إنتقاماً لما أصابه من جراء التعاليم الجديدة^(١٥٦).

وفى مسرحية "الزنانير"، التى عرضت عام ٤٢٢ وفازت بالجائزة الثانية فى أعياد اللينايا، يعود أريستوفانيس مرة أخرى إلى معالجة موضوع التناقض الفكرى والتزبوى بين الأب والابن أو بين القديم والجديد. وهو الموضوع الذى سبق أن تناوله فى "المشاركون فى الوليمة" و "السحب". ولكن الصورة هنا معكوسة فالابن هو الذى يضيق ذرعا بأبيه الذى ضل الطريق وانحرف. ونجد التناقض بين الطرفين ظاهرا فى إسم كل منهما، كما هى العادة فى كل مسرحيات أريستوفانيس. فالأب يسمى "فيلوكليون" أى "المحب لكليون"، أما ابنه فيسمى "بديليكلليون" بمعنى "الكاره لكليون". ويعتبر الأب تجسيدا حيا للشعب الأثينى المولع إلى حد السخف بالتقاضى وإجراءاته التى يمقتها الإبن. فالمسرحية برمتها تعتبر نقدا ساخرا لنظام محاكم المحلفين القضائية حيث كانت بضعة أبولات (أصغر عملة إغريقية) تدفع أجرا للمواطن الذى يحضر محلفاً أية جلسة من جلسات هذه المحاكم، مما سمح لقطاع كبير من المواطنين الأثينيين العاطلين بالإعتماد على هذا

(١٥٦) راجع أحمد عثمان: "السحب" لأريستوفانيس ترجمة ومقدمة وتعليقات ومعجم أسطورى تاريخى. سلسلة من المسرح العالمى الكويتية، عدد ٢١٥ و ٢١٦ (أغسطس وسبتمبر ١٩٨٧) ونشر لها قاموس يونانى - عربى بالكتاب السنوى الرابع للجمعية المصرية للدراسات اليونانية الرومانية (١٩٩٩-٢٠٠٠)، ص ٥١١-٥٧٥. وراجع:

D. Ambrosino, "Aristofane e Socrate", IMAGDD (1987), pp. 1-7.

الأجر بوصفه مصدر رزقهم الأوحى. لقد حاول الإبن علاج أبيه من عشق الإجراءات القضائية بكل وسيلة. ويلجأ فى النهاية إلى سجنه بالمنزل. لكن كبار السن من المحلفين - أعضاء الجوقة - يأتون إليه فى المنزل متنكرين فى هيئة الزنابير ويصحبونه إلى المحكمة فجرا ليمارس هوايته. وتدور مناقشة ساخنة بين فيلو كليون وبديليكيون حول مزايا وعيوب النظام القضائى. حيث يدافع فيلو كليون عنه بدافع المنافع التى يحصل عليها هو شخصيا منه، بينما يبرهن بديليكيون على أن القضاة ليسوا إلا مطية الحكام الذين يستغلون الدخل العام لمصالحهم الشخصية بدلا من إطعام الشعب الجائع. ويتحول أفراد الجوقة عن موقفهم ويجبر فيلو كليون على أن يمارس هوايته برفع الدعاوى والدفاع فيها بالمنزل ! بادئا بقضية لايس كلب المنزل الذى كان قد سرق قطعة من الجبن ! ويتعهد بديليكيون الآن بتربية والده إجتماعيا فيهدب من سلوكه ويهتدم من ملابسه ويصحبه معه إلى الولائم والمآدب. ولكن النتائج لم تكن قط حميدة لأن فيلو كليون صار مدمنا للخمر، مولعا بالرقص والمجون، يهين ضيوفه ورفاقه ويسلك سلوكا أخرق بصفة عامة^(١٥٧).

ولقد قلد راسين هذه المسرحية فى كوميديته الوحيدة بعنوان "المتقاضون" Les Plaideurs (عام ١٦٦٨م)، التى تسخر من التقاليد القضائية السائدة فى فرنسا القرن السابع عشر. إذ يقدم الشاعر صورة كاريكاتيرية للمتقاضين شيكانو والكونتيسة دى بيميس ويتهم من جنون بعض القضاة مثل بيران وآندان.

(١٥٧) عرض مسرح الفن (كارولوس كون) مسرحية: "الزنابير" على مسرح هيروديس أتيكوس فى إطار مهرجانات إحياء المسرح الإغريقى صيف عام ١٩٨٢ (أيام ٩ و ١٠ و ١١ يوليو) بإخراج جيورجوس لازانيس. ومن مشاهدتنا لهذا العرض نلاحظ أن المخرج فى الأجزاء الأخيرة من المسرحية قد جعل الممثلين يرتدون ملابس عصرية، بل ويخرجون عن النص ليشيروا إلى أحداث وموضوعات مما يجرى فى أيامنا هذه. ويهدف المخرج بذلك - وبغيره من وسائل الخلط بين الماضى الإغريقى العتيق والحاضر اليونانى المعاصر - إلى توظيف مسرح أريستوفانيس الكوميدي فى توجيه النقد السياسى والاجتماعى للحالة الراهنة. المهم أن أريستوفانيس ما زال مؤثرا فى الحياة الثقافية ببلاد اليونان إلى يومنا هذا.

cf. J. Werner, "Political points in performances of Aristophanes" IMAGDD (1987), pp. 296-3000.

وعندما قدم أريستوفانيس "السلام" عام ٤٢١ فى أعياد ديونيسوس الكبرى بالمدينة كان واثقا من فوزها بالجائزة الأولى، حيث أن الزعيمين كليون الأثينى وبراسيداس الإسبرطى كانا قد إنتقلا إلى العالم الآخر، وساد الإتجاه المحب للسلام فى السياسة الأثينية. بيد أن هذه المسرحية التى تدعو للسلام لم تفز إلا بالجائزة الثانية. وبطل هذه المسرحية هو تريجايوس المواطن الأثينى صاحب مزارع الكروم الذى يعانى هو وأسرته من نقص الأطعمة لإنتشار الأوبئة والمجاعة، بسبب الحروب، فيقرر أن يقلد بيلليروفون بخصانه المجنح بيجاسوس فى الأساطير. فركب خنفساء عملاقة من فوق جبل أيتنا متجها إلى السماء طلبا للسلام وبحشا عن شئ يقتات به. وتنجح الرحلة ويقابل تريجايوس الإله هرميس على بوابة السماء، كما يقابل رب القتال بوليموس (الحرب) الذى يتولى إدارة شئون السماء الآن بدلا من زيوس رب الأرباب، الذى كان قد تنحى هو وبقية آلهة الأوليمبوس إحتجاجا على إقتال الإغريق وسلوكهم المخزى. وكان رب الحرب قد دفن ربة السلام فى الجب، وهو الآن يستعد لسحق كل الدويلات الإغريقية فى الهاون ! وبينما هو يبحث عن يد الهاون، كان تريجايوس وكل الإغريق الذين إستدعاهم ولاسيما المزارعين قد رشوا هرميس وسحبوا ربة السلام من الجب وعادوا بها إلى بلاد الإغريق. وتهلل الوجوه إبتهاجا وتعالى صيحات النشوة الصاخبة من كل جانب، فالمواطنون جميعا فيما عدا صناع السلاح يقيمون أفراح السلام ويعدون العدة لحفل زواج تريجايوس وربة السلام.

وعرضت مسرحية "الطيور" عام ٤١٤ وفازت بالجائزة الثانية فى أعياد ديونيسوس بالمدينة. وكان الأسطول الأثينى قد أبحر فى طريقه لشن "الحملة الصقلية" عام ٤١٣، وكانت جماهير أثينا عشية قيام هذه الحملة قد عانت بعض القلق والإضطرابات النفسية، لأن كل معابد الهرماى قد تهدمت فى ظروف غامضة. وهى عبارة عن مباني رباعية يقوم كل منها على أعمدة يعلوها تمثال نصفى لهرميس ينتهى بعضو الذكر فاللوس phallos. ويقام هذا المعبد فى العادة

عند مفترق الطرق وأمام المنازل من باب التبرك وجلب الحظ. ولقد أخذ تهدم مثل هذه المعابد فى الليلة السابقة على إقلاع الأسطول الأثينى متجهها إلى صقلية على أنه فال سى الطالع. وكان أريستوفانيس قد ضاق ذرعا بموضوع الحرب وسئم التحدث عن ويلاتها، ولاسيما بعد حصار جزيرة ميلوس على يد الأثينيين عام ٤١٦/٤١٥ وإخضاعها بقسوة بلغت حد الهمجية. فتحول الشاعر عن الموضوعات السياسية الواقعية إلى بناء "مدينة فاضلة" طوباوية تقوم على الأحلام المثالية. فقد يش كل من بيثتايروس "الرفيق المخلص" وإيوليديدس "ذو الآمال الطيبة" من الحياة فى أثينا ومتاعبها وآلامها. فخرجوا للبحث عن تيريوس ملك طراقيا الأسطورى الذى كان قد تحول إلى هدهد، ليستشيره عن أفضل الأماكن للعيش بعيدا عن أثينا. وإقترح عليهما تيريوس بعض المناطق ولكنها لم ترق لهما. وأخيرا وثبت إلى ذهن بيثتايروس فكرة ذكية وهى دعوة كل الطيور للتكاتف والتحالف معه ومع أنصاره من أجل بناء مدينة كبيرة ذات أسوار عالية فى الفضاء. فمن هذا الموقع الإستراتيجى يستطيعون التحكم فى الآلهة والبشر فى آن واحد، لأنهم سوف يسيطرون على طريق الإمدادات لكل من السلالتين. إذ يستطيعون إقتلاع البذور من الأرض من جهة، وإستباق الآلهة إلى إتهام البخار المنبعث من طهى أو شى الذبائح المقدمة إليهم من جهة أخرى. ويتردد أفراد الجوقة من الطيور بعض الوقت فى قبول مثل هذا الاقتراح الجرى، ولكنهم سرعان ما ينقلبون متحمسين له ويهرعون إلى وضع اللبنيات الأولى لمدينتهم التى يتم بناؤها تحت إشراف بيثتايروس وإيوليديدس بعد أن إرتديا الأجنحة اللازمة للحياة الجديدة فى الفضاء. وعندئذ يطرق أبواب مدينة الطيور زوار غير مرغوب فيهم، أولهم شاعر معوز جاء يترنم بقصيدة يثنى فيها على المدينة الجديدة وأهلها. ثم يظهر ميتون تاجر النبؤات المنجم المشهور الذى جاء ليضع خريطة مفصلة لشوارع وطرق المدينة. ويأتى حارس المدينة الجديدة بشخص إخرق الحدود، إنها إريس رسول زيوس وابنته التى جاءت تستطلع أسباب عدم وصول الضحايا المقدمة على

الأرض إلى أهل السماء. ويطلب من إريس - ولأول مرة - إبراز "تصريح دخولها" المدينة وهو سلوك ضايق الربة ففيه مساس بكرامتها، مما يضطرها للعودة في حسرة والدموع تملأ مآقيها وهي تشكو إلى والدها سوء المعاملة ! وفي تلك الأثناء تفشى بين بنى البشر الوباء الشديد بعالم الطيور، وصار الجميع يسعون للحصول على أجنحة لكي يتيسر لهم الانتقال والانضمام إلى "مدينة الطيور" المسماة "نيفيلوكوكجيا" أى ما يمكن أن نطلق عليها "بلاد السحب والوقواق". وبالفعل يصل إلى المدينة كل من الشاعر الغنائي كينيسياس^(١٥٨) والبطل المارد الأسطوري بروميثيوس وبطل الأبطال هرقل وبوسيدون إله البحر. ويتمكن بيثيتايروس من الإستيلاء على صولجان الحكم والحصول على باسيليا (المملكة أو الحكم) فيتخذها زوجة ويترجع على عرش كبير الآلهة وتجري الإستعدادات لحفل الزواج على قدم وساق.

أما مسرحية "ليسيستراتى" فعرضت عام ٤١١، وكانت الحملة الصقلية المشتومة قد إنتهت بالفشل الذريع وبكارثة قومية زلزلت الكيان الأثينى كله. فبعد هذه الهزيمة عقدت إسبرطة - غريمة أثينا - معاهدة تحالف مع حاكم الولايات الفارسية فى غرب آسيا الصغرى (الأناضول) تيسافيرنيس فى صيف عام ٤١٢. وبهذه المسرحية يوجه أريستوفانيس النداء الأخير من أجل السلام، وهو نداء نصفه هزل، ونصفه الآخر جاد نابع من أعماق قلب الشاعر المحب للسلام. فبعد أن فشل الرجال فى إنهاء الحروب خطر على بال ليسيستراتى (مسرحية الجيوش) فكرة أن تتولى النساء دفة الأمور لكي يوطدن أركان السلام. وتوجه ليسيستراتى دعوتها إلى نساء من بويوتيا ومن البلوبونيسوس فيتوافدن إلى أثينا لمشاركتها تنفيذ

(١٥٨) هو شاعر أثينى ازدهر فى أواخر القرن الخامس ونظم أناشيد ديثورامبية كانت إلى جانب أفكاره الإلحادية ومظهره الخارجى مثار سخرية معاصريه وتهكم شعراء الكوميديا وعلى رأسهم أريستوفانيس الذى تحدث عنه فى مسرحية "الطيور" (بيت ١٣٧٧) و "ليسيستراتى" (بيت ٨٦٠) و "برلمان النساء" (بيت ٣٣٠) و "الضفادع" (بيت ١٤٣٧) وكذلك فى شذرة رقم ١٩٨.

الخطوة. وتقوم خطتها على خطوتين أساسيتين، فالخطوة الأولى هى أن ترغب النساء رجائهن على كبح جماح شهواتهم الجنسية مادامت الحرب مستمرة، أى أن تقوم النساء بإضراب عن ممارسة الحب مع أزواجهن أو عشاقهن، فيمتنعن عليهم ويهجرنهم فى المضاجع لإرغامهم على وقف القتال وعقد الصلح (مع إسبرطة). ومن الحوار الذى يدور بينهما ندرج مدى ضخامة هذه التضحية من جانب الجنس الناعم، الذى لا يقوى على تقديمها إلا من أجل السلام ! أما خطوة النساء الثانية فهى الإستيلاء على الأكروبوليس وخزانة البارثون التى يدفع منها الرجال نفقات الحروب. ودعت ليسيستراتى النساء لإجتماع عام ظهرت فيه لاميتو الإسبرطية وهى أقوى نصير وحليف لخطتها الجريئة. وبعد شئ من التردد وافقت جميع النساء على خطتها وأقسمت على تنفيذها وتم الإستيلاء على الأكروبوليس. وتحاول جوقة مكونة من رجال مسنين إعادة السيطرة على الأكروبوليس، إلا أن جوقة أخرى من النساء تصدهم بعد أن تغرقهم بوابل من ماء يسكبونه فوق رؤوسهم. ويأتى كينيستياس لكى يسترد زوجته التى تقرب منه ثم تبتعد عنه، لكى يشتد شوقه ويزداد عذابه ويرغم على التصويت لصالح السلام، إلا أنه فى النهاية يترك بانسا خارج الأكروبوليس. ويصل رسول من إسبرطة وينعقد مؤتمر السلام حيث تؤنب ليسيستراتى الجانبين وتحثهما على الصلح وتبرم معاهدة السلام. وتنتهى المسرحية بوليمة عامة حيث يسير موكب الأثينيين والإسبرطيين كل رجل إلى جوار زوجته بعد أن إستتب السلام وعادت المياه إلى مجاريها !

وتمتاز مسرحية "ليسيستراتى" عن "الأخارنيون" و "السلام" باتساع أفق الشاعر الذى يتخطى حدود النظرة المحلية ويتمتع برؤية إغريقية قومية شاملة panhellenic. فيحض بنى وطنه الأثينيين على أن يمدوا يد السلام لعدوهم - أى إسبرطة - الذى ربما يكون الحق فى جانبه. ولا تصيب هذه الأفكار الجادة التى يضمنها الشاعر حوار حداث المسرحية الكوميدي بأى جفاف أو رتابة، وذلك ما يميز عبقرية أريستوفانيس الفذة. وتجدر بنا الإشارة إلى أن هذه المسرحية تعد من

أشهر أعمال أريستوفانيس وأقربها إلى قلوب الناس وأقلام الكتاب عبر جميع العصور. فقد حاول مؤلفون كثيرون تقليدها، ولا سيما فى الأوقات التى تغير فيها غيوم الحرب الغاشمة على جو السلام الصافى. بيد أنه من الملاحظ أن هذه المعارضات الحديثة جميعا سواء أكانت مسرحيات أو روايات أم أفلاما سينمائية لا ترقى إلى مستوى الصراحة والمكاشفة التى يعالج بها أريستوفانيس موضوعات الحرب والجنس فى "اليسيزتراتى" (١٥٩).

وعرضت مسرحية "النساء فى أعياد الثيسموفوريا" عام ٤١١ أو ٤١٠. أما أعياد الثيسموفوريا فهى مهرجانات دينية تقام تكريما للإلهة ديميتر راعية المحاصيل الزراعية (لاسيما القمح) وخصوبة التربة، وتعد فى شهر أكتوبر - نوفمبر أى فى موسم بذر الحبوب، ولا يحضرها إلا النساء. وكن يقمن أثناءها بشعائر سحرية القصد منها تحقيق زيادة الخصب ووفرة محصول القمح. وعلم الشاعر التراجيدى يوريبيديس أن النساء يخططن فى هذه الإحتفالات للقضاء عليه، لأنه كان عدوا للمرأة، إذ كشف عن نقائصها وأظهرها فى مسرحياته فى صورة غير لائقة. ويحاول يوريبيديس أن يقنع زميله شاعر التراجيديا المخنث أجاثون بأن يتنكر فى زى النساء ويحضر هذه الأعياد النسوية لكى يدافع عنه أمام الحاضرات، ولكن أجاثون يرفض. وهنا يتقدم الشاعر الكوميدي صهر يوريبيديس منيسيلوخوس يعرض القيام بهذه المهمة. ويندس بالفعل فى المهرجانات وعندما

(١٥٩) من الطريف أن هيئة المسرح القبرصى قدمت هذه المسرحية "اليسيزترانى" فى ١٧ أكتوبر عام ١٩٨١ بنيقوسيا ثم أعيد العرض فى يوليو ١٩٨٢ بنفس المدينة، وكذا فى مسرح كورיום القديم بالقرب من بافوس. وكان لعرض يوليو ١٩٨٢ نكهة خاصة لأنه تزامن مع حصار القوات الإسرائيلية الغاشمة لبيروت، ومن ثم فإن الممثلين كانوا يحملون لافتات كتب عليها شعارات مثل "تسقط الحرب" و "نريد السلام". فكانت العروض فى الواقع صرخة من أجل السلام الذى تفتقده قبرص نفسها. هذا مع أننا نأخذ على هذا العرض وعروض مهرجانات أثينا وإيداوروس باليونان عام ١٩٨٢ (قارن أعلاه ص ٣٣٧ حاشية رقم ٩٨ وص ٣٤٤ حاشية رقم ١١٠ وص ٣٨٤ حاشية رقم ١٤٧) المبالغة فى الإشارات الجنسية.

تلقى بعض النساء خطبا تندد فيها بيوريبيديس وتطالب برأسه ينبرى منيسيلوخوس للدفاع عنه. ولكنه لا يفلح إلا فى زيادة السخط عليه ويشير الإشمئزاز والنفور بين المحتفلات. ويزيد الطين بلة أن الأنباء تتسرب إلى أسماع النساء عن دخول أحد الرجال جلسة إلى أعيادهن الخاصة هذه. فيدور البحث عن الرجل المتخفى، وهكذا يكتشف أمر منيسيلوخوس ويوضع تحت حراسة مشددة. ويصل يوريبيديس فى محاولة لإنقاذ صهره وبعد بعض المناظر الساخرة تنتهى المسرحية بعقد إتفاق بين هذا الشاعر التراجيدى والنساء. إذ يعد يوريبيديس ألا يتعرض للنساء بالنقد والسخرية فى مسرحياته مرة ثانية فى مقابل إطلاق سراح قريبه منيسيلوخوس، وتقبل النساء هذا الشرط.

وفازت مسرحية "الضفادع" عام ٤٠٥ بالجائزة الأولى. ومع أن موضوعها يتصل بالنقد الأدبى إلا أننا نلفت النظر إلى أنه يدخل فى مجال السياسة أيضاً، لأن السياسة بمعناها الواسع تشمل كل أوجه النشاط البشرى داخل مجتمع دولة المدينة الإغريقية. على أية حال فإن المسرحية تدور حول التراجيديا وكيف أنه بعد موت كل من أيسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس لم يعد فى أثينا أى شاعر تراجيدى ذو قيمة. فينزل ديونيسوس إله الخمر وراعية المسرح إلى هاديس لاستعادة أحد الشعراء التراجيديين البارزين ممن رحلوا عن الدنيا. وعندما يصل ديونيسوس إلى العالم الآخر يفاجأ وجود مباراة أدبية ساخنة بين أيسخولوس ويوريبيديس على عرش التراجيديا، وهى المباراة التى يطلب بلوتو إله العالم السفلى من ديونيسوس التحكيم فيها. وينقد كل من الشاعرين أحدهما الآخر نقداً ساخراً ومريراً فى حوار أشبه بدراسة نقدية لأعمال الشاعرين يقدمها لنا أريستوفانيس فى قالب تمثيلى رائع. وينتهى الأمر بأن يختار ديونيسوس الشاعر أيسخولوس لكى يعود به إلى أثينا، وهذا لا يعنى أن أريستوفانيس يقلل من شأن يوريبيديس. فنحن نعرف على النقيض من ذلك أنه كان أحد المعجبين به، ولكن ربما كان يرى فى أيسخولوس الشاعر القديم والمحافظ العتيد الذى تشتد الحاجة إليه فى ظروف

إنهيار أثينا إبان أواخر القرن الخامس^(١٦٠).

يمثل المنظر المسرحى عند أريستوفانيس بصفة عامة شارعاً أثينياً تظهر فى خلفيته واجهة منزلين أو ثلاثة منازل. وكالكثير من مسرحيات الشاعر تبدأ أحداث "برلمان النساء" فجراً، أى حوالى الساعة الثالثة صباحاً حيث لاتزال نجوم الليل متألقة فى صفحة السماء. تقف على قارعة الطريق امرأة رقيقة متنكرة فى ثياب رجل وممسكة بشعلة وهاجة. إنها براكساجورا (ربما يعنى اسمها "النشطة فى السوق العامة") زوجة بليبيروس، الذى تركته نائماً وأتت مرتدية ثيابه وممسكة بعصاه التى يتكى عليها فى سيره ومنتعلة حذاءه اللاكونى. وتبدو عليها علامات القلق والإنشغال إذ تنتظر فى هذا المكان منذ وقت طويل. وما الشعلة التى تحملها إلا لدعوة بنات جنسها الأثينيات للتجمع الآن فى هذا المكان، كما سبق أن إتفقن فيما بينهن. ها هى براكساجورا وقد طال إنتظارها دون أن تظهر فى الأفق واحدة من حليفاتها. فوقفت تناجى الشعلة المتوهجة بأسلوب فضفاض كما يفعل أبطال التراجيديات فى مناجاتهم لضوء القمر أو لقرص الشمس أو أية شخصية ربانية أخرى. فهى تقول "إنك - أى الشعلة - تقفين فى حجراتنا وتشاهدين أسرار حبنا الطاهر، وتقع عيناك الثاقبتان على ألعابنا الجنسية.. ومع أنك تعرفين كل ذلك إلا أنك لا تفشين أسرارنا" (أبيات ٧-١٦).

لقد ضاق النساء ذرعاً بتولى الرجال إدارة دفعة الأمور فى أثينا وقررن أن يذهبن متنكرات فى ثياب الرجال إلى "مجلس الشعب" Ekklesia خلسة لكى يتخذن من القرارات ما يمكنهن من الإستيلاء على السلطة. وإبتداءً من البيت رقم ٣٠ حتى ٤٥ تبدأ النساء فى الدخول واحدة بعد الأخرى فى مجموعات صغيرة

(١٦٠) عن موضوع النقد الأدبى فى مسرح أريستوفانيس ولاسيما "الضفادع" أنظر كتاب الدكتور محمد صقر خفاجة: النقد الأدبى عند اليونان من هوميروس إلى أفلاطون: ص ٤٦-٨٠.

Cf. Grube. The Greek and Roman Critics (Methuen 1968), pp. 22-32.

D.J. Littlefield (ed.), Twentieth- Century interpretations of the *Frogs*. Englewood Cliffs N.J. 1968.

وهن جميعا يمثلن أفراد الجوقة اللائى يتخذن طريقهن إلى الأوركسترا. ومن المحتمل أن عددهن الإجمالى هو إثنتا عشرة ويشكلن نصف الجوقة صديقات براكساجورا اللائى يقطن داخل المدينة. أما النصف الآخر القادم من الريف فيبدأ فى الدخول بعد بيت ٣٠٠ وعندئذ يلتئم شمل الجوقة ويصبح عددها كاملا.

ونعرف من الحوار الذى يدور بين براكساجورا وبقية النساء أنها خطة مبيتة سبق الاتفاق عليها فى إحدى الأعياد النسائية المقصورة على بنات جنسهن. بلغ من إصرارهن على الخطة أن إحداهن تركت الشعيرات تنمو تحت إبطها بغزارة حتى صارت كالأيكة. وتستغل أخرى فترات خروج زوجها إلى السوق لتدلك جسمها بزيت الزيتون ثم تجلس تحت أشعة الشمس الحارقة طلبا لإسمرار البشرة، ذلك أن السمرة أقرب إلى الرجولة ! ولقد وضعن جميعا لحي مستعارة إلا أن إحداهن ظهرت أكثر أناقة من إبيكراتيس الملقب بـ "حامل الدرع" (ساكيسفوروس Sakesphoros)، لأن لحيته بلغت خصره وغطت صدره ومعظم جسمه فصارت كالدرع الواقى (بيت ٦٠ وما يليه).

وفى بداية التجمع النسائى تلقى فيهن براكساجورا - زعيمة حركتهن - خطبة عصماء عن برنامج الإصلاح المزمع تنفيذه. وتتناول النساء - وهن أعضاء الجوقة - فى حديثهن الغنائى أثناء سيرهن نحو "مجلس الشعب" صورة المستقبل. ثم يخلو المسرح بعد أغنية البارودوس مما يهيب لظهور بليبيروس زوج براكساجورا الذى بدأت الشكوك تساوره فى زوجته التى سرقت ملابسه وخرجت ليل. ويخبره خريميس - القادم من اجتماع مجلس الشعب - بالإنقلاب الذى وقع فى أمور الدولة ونظمها حيث إتخذت القرارات بأغلبية ساحقة واختيرت بركساجورا رئيسة للحكومة. وفى بيت ٥٠٤ يعود أفراد الجوقة ومن خلفهن مباشرة تأتى براكساجورا التى لا تزال ترتدى ملابس زوجها. وتأمر النساء بأن ينزعن عن أنفسهن ملابس الرجال بعد أن نجحت خططهن، فهى نفسها ستذهب خلسة إلى بيتها لتعيد ما سبق أن سرقت من ملابس قبل أن يدرك زوجها ما وقع. وفى تلك الأثناء بغير أعضاء الجوقة ملابسهن فى الأوركسترا بالفعل وتعود براكساجورا ويصبح الجميع بملابسهن النسائية العادية.

وتتلخص أسس النظام الجديد - كما تشرحها براكساجورا لزوجها - ببساطة متناهية في أن كل الآلام والمتاعب ستختفى، لأن كل شيء من الآن فصاعدا سيصبح ملكا مشاعا للجميع. وتتوالى بعد ذلك عدة مناظر مسرحية الهدف منها مزيد من الشرح والتوضيح لأسس الوضع الجديد، إلا أن التركيز يقع على نقطة عويصة وهى المسألة الجنسية. حيث أن النظام الجديد يريد أن ينصف العجائز فيعطيهن أولوية مطلقة فى المتعة الجنسية على الفتيات. ومن ثم فعلى كل من يريد من فتيان الشباب أن يذهب إلى عشيقته الصبية أن يقدم أولا بعض التضحيات إشباعا لشهوات العجائز وإرضاء للعدالة الاشتراكية. وتخرج براكساجورا إلى السوق لكي تشرف على الترتيبات اللازمة لاستلام كل الممتلكات الخاصة وإقامة الوليمة العامة. وها هم البسطاء السذج يسرعون بتسليم كل ما ملكت أيديهم، أما المتشككون فينتظرون ريثما تتضح الأمور قبل أن يقدموا على أية خطوة. ويدخل شاب صغير جاء ليلتقى مع محبوبته الفتاة الجميلة التى تنتظره فى لهفة. ووفقا للنظم الاشتراكية الجديدة تتنازع ثلاث عجائز شطاوات على أولوية كل منهن فى التمتع بصحبة هذا الشاب قبل أن يسلمنه إلى فتاته. وهكذا تسير الأمور على غير ما خططت لها براكساجورا، إذ إختفت بعض المشكلات لتظهر مشكلات أخرى جديدة. وهذا ما يختلف فيه المسرحية عن "ليسيستراتى" وتتفق مع "بلوتوس". ومن الملاحظ أن براكساجورا لا تظهر كثيراً فى الأجزاء الأخيرة من المسرحية. وفى نهاية المسرحية تجرى الاستعدادات لإقامة الوليمة العامة التى يستغرق اسم أحد أصناف الأطعمة فيها سبعة أبيات شعرية (١١٦٩-١١٧٥) (١٦١).

(١٦١) إستوحى توفيق الحكيم مسرحية "برلمان النساء" ليصوغ مسرحيته "براكسا أو مشكلة الحكم".

أنظر أحمد عثمان: المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ص ٧٦-١٤٠.

ولصاحب الكتاب الذى بين أيدينا مسرحية نشرت لأول مرة فى الذكرى الأولى لوفاة توفيق الحكيم (يوليو ١٩٨٧) وقدمت على المسرح فى ذكره الرابعة ونشرت فى كتاب ضمن مهرجان القراءة للجميع مطبوعات الهيئة العامة لقصور الثقافة عام ١٩٩٩ وهى تحمل عنوان "الحكيم لا يمشى فى الزفة" وتعارض مسرحيتى أريستوفاليس وتوفيق الحكيم.

ولقد عرضت مسرحية "برلمان النساء" عام ٣٩٣. وبعد إنتهاء الحروب البلوبونيسية بتسع سنوات (٤٠٤-٣٩٥) كانت أثينا لا تزال تشرب العلقم من كأس الهزيمة وتعيش حالة خنوع وخضوع لإسبرطة المنتصرة. إلا أنه ينبغى التنويه إلى أن سلوك الإسبرطيين تجاه أهل أثينا إتسم بالإتزان والتحضر، إذ امتنعوا عن تدمير المدينة تدميرا كاملا فى وقت كان بوسعهم أن يفعلوا ذلك. ولقد أغضب هذا الموقف أهل طيبة (أقوى دويلات إقليم بويوتيا) وكورنثة فسحبوا تأييدهم للحلف البلوبونيسى الذى تنزعمه إسبرطة، ومن ثم فعندما طلب أهل فوكيس المساعدة ضد طيبة عام ٣٩٥ نادى إسبرطة بغزو بويوتيا كلها، فلبى جميع الحلفاء - ماعدا كورنثة - النداء. وذهب أهل بويوتيا إلى أثينا يطلبون إقامة حلف بينهما ضد إسبرطة، مما وضع الأثينيين فى موقف حرج وعجز زعماء المدينة وأصحاب رأى وفى مقدمتهم ثراسيبولوس عن إتخاذ أى قرار، إذ تحيروا فى الإختيار بين القبول الذى سيثير غضب إسبرطة، والرفض الذى ربما سيضيع عليهم فرصة ذهبية لوقف المد الإسبرطى. وتلك هى المناسبة التى يشير إليها أريستوفانيس فى مسرحية "برلمان النساء" (بيت ٣٥٦) عندما يقول أحد الرجال "كما وعد ثراسيبولوس الإسبرطيين". ويقصد أنه كان قد وعدهم بإلقاء خطبة فى المجلس مؤيدة لهم، ولكنه بعد ذلك تراجع ولم يلق الخطبة متعللا بوعكة صحية مفاجئة أصابته لأنه أكثر من أكل الكمثرى! وسواء ألقى ثراسيبولوس خطبته المعارضة للحلف أم لا فقد تم تشكيله وتحركت قوات أثينية على الفور إلى هاليارتوس (بشمال غرب طيبة) لتحارب الإسبرطيين الذين غزوا بويوتيا. ولكنها وصلت بعد فوات الآوان أى بعد إنتهاء المعركة حيث قتل ليساندروس القائد الإسبرطى، الذى كان يحاصر هذه المدينة التابعة لطيبة.

ولا شك أن براكساجورا تشير إلى هذا الحلف عندما تقول "يبدو أن هذا الحلف الذى سبق أن تناقشنا فى أمره هو الشئ الوحيد الذى يمكن أن ينقذ المدينة" (أبيات ١٩٣-١٩٤). وبالفعل أنعش هذا الحلف روح أثينا بعض الوقت، إلا أنه

هزم فى معركة كورنثة الكبرى عام ٣٩٤. ومنى الحلف بهزيمة أخرى فى كورونيا فى نفس العام على يد القائد الإسبرطى أجيسلاوس بعد عودته من آسيا الصغرى. وفى تلك المرحلة الحاسمة والحال المتدهورة تخرج علينا براكساجورا لتدين سياسة الرجال المذبذبة وتعرض أن يتولى النساء دفة الأمور بصفتهم أكثر ثباتا من جنس الرجال وأشد حسما وحزما فى تصريف شئون الدولة.

عرضت "بلوتوس" (= الثروة) عام ٣٨٨ وهى آخر ما وصلنا من إنتاج أريستوفانيس رائد الكوميديا الإغريقية بلا منازع. وفيها يعرض الشاعر على جمهوره بسخرية لطيفة نتائج تطبيق مبدأ إعادة توزيع الثروة بالعدل والقسطاس وتذويب الفوارق الاقتصادية بين الطبقات. لقد إشماز خريميلوس من رؤية الأوغاد وهم يزدادون ثراء فى كل أنحاء الدنيا، بينما هو العادل الأمين يظل على فقره المدقع. ويذهب إلى دلفى ليستشير الإله أبوللون فيما إذا كان من الأفضل له والحال هكذا أن يربى ابنه على المنهج الذى يخلق منه وغدا ثريا ! وجاءت نبؤة أبوللون تأمره بأن يصحب أول من يصادفه بعد خروجه من المعبد مباشرة إلى منزله. وكان أول من رآه خريميلوس أمام باب المعبد وإقتاده إلى منزله رجلا أعمى لم يكتشف حقيقة هويته إلا تحت الضغط والتهديد، وإتضح أنه بلوتوس إله الثروة نفسه. وكان زيوس قد أصابه بالعمى لحقد فى نفس رب الأرباب على أبناء البشر. ويصر خريميلوس على أن يعيد نعمة البصر إلى إله الثروة الأعمى لكى يتمكن من التمييز مستقبلا بين الناس، فيتحاشى الأوغاد ويعزف عنهم ويقبل على الأخيار ويغدق عليهم عطاياهم، بدلا من التخبط هكذا عشوائيا بين هؤلاء وأولئك. ويتردد بلوتوس الأعمى كثيرا خوفا من إنتقام زيوس، ولكنه فى النهاية وتحت ضغط خريميلوس يوافق على الذهاب إلى معبد أسكليبيوس إله الطب - القادر على علاج كافة الأمراض بمعجزاته - لتجرى عملية إرجاع البصر. وهنا تتدخل بيننا إلهة الفقر فتندر خريميلوس بمغبة تنفيذ خطته المتهورة وآثارها المدمرة. فالفقر دائما - فى رأيها - منبع الفضيلة والخافز إلى الإجتهد، فلولاها لامتلأت الدنيا بالكسالى،

بل إنه هو الذى حقق لبلاد الإغريق هذا التقدم والإزدهار ! ولا يأخذ خرملوس بكلام إلهة الفقر ويضرب به عرض الحائط. وتتم عملية إرجاع البصر لبلوتوس بنجاح فيعود مبصراً طريقه بنفسه إلى بيت خرملوس فيصير الأخير ثرياً. ويتوافد الناس من كل حدب وصوب على هذا البيت الذى يقيم فيه إله الثراء البصر. يأتى رجل عاش فقيراً أميناً طول عمره حتى صار غنياً الآن بفضل عودة البصر والبصيرة لإله الثروة، وهو اليوم يريد أن يهدى هذا الإله - عرفانا بالجميل - عباءته الممزقة وحذاءه المهلهل ! وتأتى امرأة عجوز خسرت عشيقها الذى كان يتردد عليها طمعا فى أموالها، فلما صارت فقيرة بسبب عودة البصر لبلوتوس فقدت كل شئ ! ويأتى هرميس إله التجارة والحظ والمكاسب بعد أن ضاقت به السبل فى السماء وأصبح لا يجد هناك ما يقتات به، وهو يبحث الآن عن عمل على الأرض يكسب منه ما يسد الرمق ! وأخيراً يأتى كاهن زيوس وهو يتضور جوعاً ! خلاصة القول إن تطبيق مبدأ إعادة توزيع الثروة فى مسرحية أريستوفانيس، وإن أنصف بعض الفقراء قد خلق شيئاً من الإضطرابات فى بنية المجتمع. وجدير بالذكر أن السخرية من مثل هذه الأفكار شبه "الإشتراكية" هى أحد الموضوعات الرئيسية أيضاً فى "برلمان النساء" التى سلف أن تحدثنا عنها^(١٦٢).

وهكذا فإن كل مسرحية من مسرحيات أريستوفانيس تعتبر مرآة صغيرة تعكس زاوية من زوايا الحياة الاجتماعية والسياسية. ومن ثم فإن أعمال هذا الشاعر الكوميدي فى مجموعها تعد مرآة سحرية كبيرة تعكس بجلاء الحياة الأتيكية من كافة جوانبها إبان فترة تألق أثينا الحضارى والفكرى، وبداية ذبول نفوذها السياسى وإنكماش توسعها العسكرى الإمبريالى. إنها مرآة تعكس آفاق وأعماق مطامع أثينا التوسعية، وثرأ أسواقها الاقتصادية، وتفرد شخصية مواطنيها الأخيار

(١٦٢) استوحى صاحب الكتاب الذى بين أيدينا هذه المسرحية "بلوتوس" فى مسرحية له بعنوان "عودة البصر للضيف الأعمى" عرضت بالكويت عام ١٩٨٣ بعنوان "الدينار" فأثارت جدلاً واسعاً يناقشه المؤلف فى مقدمة المسرحية (الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٦).

والأشعار على السواء، وتنوع إتجاهاتها الفكرية والفنية. ويمسك بهذه المرآة شاعر ساحر استطاع برغم الأضواء الساطعة التى تتضمنها أشعاره أن يحتفظ لمشاهديه وقرائه بوضوح الرؤية وحيوية المتابعة، التى تمكنهم من أن يستشفوا مدى الجدية التى تكمن وراء كل كلمة ساخرة ومدى العمق فى ثانيا أى مداعبة عابرة.

ويعكس أسلوب أريستوفانيس طبيعة الموضوعات التى يعالجها فى كوميدياته، فهو يستخدم لغة متعددة الألوان. ولكنه يهيمن على مادته وأدواته التعبيرية ويستخدمها بيسر وسلاسة. فهو يتمتع بتدفق فى الحوار ودفع فى المقطوعات الغنائية، له عين نفاذة وأذن حساسة تمكنه من إلقاط كل ما هو عجيب وفخيم، يميل للمبالغة الساخرة والخيال المنطلق إلى آفاق لم يسبقه إليها شاعر من قبل. ولم يقع هدفا لسهام نقده اللاذع ولسانه الساخر سوى الساسة البارزين والشعراء المعاصرين وأهل الفن والعلماء والفلاسفة ورواد حركات التحول الفكرى بصفة عامة. لا يتعاطف إلا مع البسطاء الذين يميلون إلى العيش فى هدوء والتمتع بملذات الحياة البسيطة وإتباع النظم والتقاليد الموروثة والحفاظ على القيم القديمة.

ومن خلال النظرة السريعة التى ألقيناها على أعمال أريستوفانيس نلاحظ أنه إتبع فى البداية شكلاً ثابتاً فى بناء مسرحياته، ولاسيما فيما يتعلق بالبارودوس والبراباسيس وعلاقتهم العضوية ببقية أجزاء المسرحية. أما فى "الطيور" وما بعدها من مسرحيات فقد طرأت تغيرات عميقة على الشكل الدرامى بلغت ذروتها فى "برلمان المساء" و "بلوتوس"، فهما مسرحيتان تنتميان إلى الكوميديا الوسطى. وتتمثل هذه التغيرات بصفة خاصة فى إدخال أغانى جوقة لا تمت بصلة عضوية إلى حدث المسرحية. مما أدى إلى الإستغناء عن هذه الأغانى عند إعادة نسخ هذه المسرحية فيما بعد، إذ إكتفى النساخ بذكر كلمة "الجوقة" مكانها بمعنى أنه يمكن وضع أية أغانى وأية كلمات. كذلك نلاحظ فى هاتين المسرحيتين ندرة - لا إختفاء - الإشارات الشخصية وكذا النقد الصريح وبالإسم. وتشير كل الدلائل إلى أن أريستوفانيس كان رائداً لم يسبقه أحد إلى هذه التجديدات التى أدخلها على

الفن الكوميدي فى بداية القرن الرابع^(١٦٣).

٢- مناندروس والكوميديا الحديثة أو التوقع فى الذات

بعد أن فقدت الدويلات الإغريقية إستقلالها نتيجة للغزو المقدونى إبان القرن الرابع، إنهار نظام دولة المدينة المميزة للحضارة الإغريقية الكلاسيكية. وإفتقد الفرد نفسه وذاب فى خضم الحياة الجديدة فى ظل دولة كبيرة مترامية الأطراف وتحت تهديد أخطار جسيمة وخطوب متلاحقة من غزو خارجى إلى حروب داخلية. وتراخى إرتباط المواطن بمدينته وتضاءل بالتالى إهتمامه بالشئون السياسية أو المصالح العامة. إذ إستغرقت مشكلات الحياة اليومية الشاقة جل إهتمام الناس وكل وقتهم. وكان من الطبيعى أن تأخذ الكوميديا الحديثة موضوعاتها من الحياة الخاصة للأفراد. وهى بذلك لا تختلف كثيرا عن مسرحيات شاعر محدث مثل موليير (١٦٢٢-١٦٧٣م). وأشهر شعراء الكوميديا الإغريقية الحديثة هم مناندروس (٣٤٢ أو ٣٤١-٢٩٣ أو ٢٨٩) وفيليمون^(١٦٤) (٣٦٨ أو ٣٦٠-٢٦٧ أو

(١٦٣) عن مزيد من التفاصيل راجع:

- M.I. Dover, *Aristophanic Comedy*, (Berkeley & Los Angeles 1972), passim.
 V. Ehrenberg. *The people of Aristophanes. A sociology of Old Attic Comedy*. (Oxford 1981), passim.
 C.H. Whitman, *Aristophanes and the comic hero*. Cambridge Mass. 1964.
 E.S. Spyropoulos, *L'accumulation verbale chez Aristophane*. Thessaloniki 1974.
 J. Henderson, *The maculate muse: obscene language in Attic comedy*. New Haven and London 1975.
 B.A. Sparkes, "Illustrating Aristophanes" *JHS* 95 (1975), pp. 122-135.
 C.W. Dearden, *The Stage of Aristophanes*. London 1976.
 J. Henderson (ed.), *Aristophanes: Essays in Interpretation*. YCLS 26 (1980), passim.
 G.M. Sifakis, *Parabasis and animal choruses*. London 1971.
 J. Pòrtulas, "Les cent vides" d'Homer o els orígens del còmic-serios" *Quaderns Catalans de cultura classica* no 12-13 (1996-1997), La comèdia i els seus marges) pp. 9-18.

(١٦٤) نوقشت بجامعة بوأينا باليونان مؤخرا رسالة الباحث المصرى محمد جبارة للدكتوراه حول الشاعر

الكوميدي فيليمون. وفيها حشد الباحث كل ما وقعت عليه يده من معلومات حول مولد وحياة هذا

الشاعر الجهول وكذا أقوال النقاد القدامى فى أسلوبه وتقنياته وأوزانه وتأثيراته فى بلاوتوس راجع:

Mohamed Gobarah, *The Comic Poet Philemon (A Thesis for the Ph. D. in Greek)*. Ioannina 1986.

(٢٦٣) وديفيلوس (ولد عام ٣٦٠ أو ٣٥٠ ومات فى أوائل القرن الثالث).

بيد أنه بالنسبة لنا لا نعرف جيداً من شعراء الكوميديا الحديثة سوى مناندروس، الذى هو نفسه وحتى بداية هذا القرن لم نكن نعرف عنه شيئاً فيما عدا الاسم وبعض الشذرات إلى جانب تأثيره فى المسرح الرومانى الكوميدى. ولكن رمال مصر زودتنا مؤخراً ببرديات تحوى نصوص بعض مسرحيات مناندروس، ومن ثم أصبحنا الآن قادرين على قراءة هذا الشاعر مباشرة دون الإعتماد على معلومات غير مباشرة وردت لدى النقاد القدامى، وعند شعراء الكوميديا الرومان ولاسيما ترنتيوس. صفوة القول إن مناندروس يعتبر شاعراً أعيد إكتشافه حديثاً، وفى عام ١٩٠٧ نشرت "بردية القاهرة" المشهورة وعليها ثلاث مسرحيات غير كاملة. ولكن من الممكن التعرف على موضوعاتها وأسلوبها، وهى مسرحيات "المحكّمون" و "الحليقة" و "فتاة ساموس". وفى عام ١٩٥٩ صدرت طبعة كاملة لمسرحية "الفظ" ثم نشرت أجزاء كبيرة من مسرحيتى "السيكيونى" و "الكريه" (١٦٥).

وفى الواقع تعزى إلى مناندروس مسرحيات عديدة تتراوح ما بين ١٠٥ و ١٠٩ كوميديات، عرضت أولها عام ٣٢٤ أو ٣٢٣. ولقد فاز بثمانية جوائز كانت الأولى عام ٣١٦ أو ٣١٥. وروى أنه أحب غانية تدعى جليكيراً، وربما تعود هذه الرواية إلى حقيقة أنه كتب عن الحب كثيراً. ويسدو أنه تمتع بشخصية لطيفة وجذابة، وهو مؤلف لا يطلب من مواطنيه التمسك بأهداب الفضيلة الكاملة ولا القيام بأعمال بطولية خارقة، ولا يفترض تمتعهم بذكاء نادر أو حكمة علوية فائقة كما فعل الشعراء القدامى ولاسيما شعراء التراجيديات. ولكنه مع ذلك لم يكن

(١٦٥) راجع:

- Menander. The principal Fragments with an English translation by Francis G. Allinson. 1921 revised 1930 and reprinted 1964.
J.M. Jacques, Menandre, Le Dyscolos, Paris 1963.
H. Lloyd-Jones, Menandri Dyscolus, Oxford 1960.
F.H. Sandbach, Menandri Reliquiae Selectae. Oxford 1972.

من ينطبق عليهم لقب "كاره البشر" *misanthropos*. ولعل السبب فى موقفه المبدئى هذا هو أنه عاش فى عصر التدهور، فلم يشهد أيام أثينا المجيدة وما عاصر عظمتها السياسية وما شارك فى تحقيق إنتصاراتها العسكرية والفكرية. كان مناندروس يناهز الخامسة من عمره عندما وقعت معركة خايرونيا عام ٣٣٨ حيث هزم فيليب المقدونى طيبة وأثينا وقضى على نظام دولة المدينة نهائيا. وعندما وصل إلى مرحلة الشباب كانت أثينا لا تعدو مجرد مدينة إقليمية ذات ماض عريض وعريق وحاضر متواضع للغاية، وإن كان الناس يحتفظون لها بقدر من الإجلال والتبجيل، لأنها تضم بين ظهرانيها أثارا قديمة تشهد بعراقة حضارتها. والجدير بالذكر أن مناندروس تتلمذ على الفيلسوف ثيوفراستوس وإتصل بديميتريوس الفاليري.

وليس مناندروس كاتباً درامياً من الدرجة الأولى. ويمكن أن نتحقق من صحة هذا الحكم لو ألقينا نظرة سريعة على مسرحياته التى وصلتنا. وكانت هذه المسرحيات قد فقدت إبان العصور الوسطى المظلمة، أى فيما بين القرنين السابع والثامن الميلاديين. والمسرحيات التى وصلتنا هى "المحكمون" *Epitrepontes* التى يبدو أنها تعود للفترة التى وصل فيها المؤلف إلى أقصى طاقة له، و "الحليقة" *Perikeiromene* ووصل منها حوالى نصفها الذى منه يمكن التعرف على الحبكة الكاملة، و "فتاة ساموس" *Samia* و "السيكيونى" *Sikyonios* التى وصل منها حوالى ٤٧٠ بيتاً. و "الكريه" *Misoumenos* و "الفظ" *Dyskolos*، وهذه الأخيرة فازت بالجائزة الأولى عام ٣١٧. وإلى جانب هذه المسرحيات وصلتنا شذرات وعناوين لمسرحيات أخرى مثل "الخائن مرتين" *Dis Exapaton* و "الفلاح" *Georgos* و "عازف القيثارة" *Kitharistes* و "الشبح" *Phasma* و "القرطاجنى" *Karchedonios*... إلخ. يضاف إلى ذلك أن المؤلفين القدامى حفظوا لنا حوالى ٩٠٠ مقتطفاً من مناندروس، يتراوح حجم المقتطف الواحد منها ما بين كلمة واحدة و ١٦ بيتاً كاملاً. وكان الإقتطاف فى الغالب لأهداف نحوية أو للإستشهاد على حكمة سائرة أو قول مأثور، مما يشى بأن مناندروس كان يستخدم الأمثلة ويوظفها

توظيفاً درامياً في ثنايا مسرحياته. وجمعت بعد ذلك مجموعة من الأمثال كل منها يقع في بيت واحد monosticha ونسبت إلى مناندرس ووصل عددها إلى ٨٠٠ بيت وسميت "حكم مناندرس" Gnomai Menandrou ونشرت في برلين عام ١٩٦٣.

وتدور مسرحية "المحكمون" حول خايريسوس (= الجذاب) الرجل الأثني زوج بامفيلي (= حبيبة الكل) وهي بنت سميكريينيس (= الصغير). فبعد خمسة شهور فقط من الزواج إكتشف خايريسوس عن طريق خادمه أونيسيوس (= المفيد) أن زوجته هذه وضعت ولدا وألقته في العراء، مما أصابه بالقنوط واليأس ولا سيما أنه كان يحب زوجته حبا جما. وإضطر إلى الإنغماس في الملذات مع إحدى الموسيقيات وتدعى هابروتونون (= ذات الصوت الرخيم) وهو إسم زهرة من الأزهار. أما صاحبه فهي امرأة ذات قلب طيب، وهو ما لا يتعارض مع كونها متحررة. وبعد ذلك يأتي صديقان يعرضان على سميكريينيس قضية غريبة، إذ يحكمانه في شجار نشب بينهما عندما عثر أحدهما على طفل لقيط مع بعض أشياء صغيرة من الملابس والجواهر الذهبية، فأعطاه للآخر ليتولاه بالعبادة والرعاية. فلما عاد الآن يطلب الطفل رفض صديقه أن يعيد معه الملابس والجواهر. ويقرر سميكريينيس أن هذه الأشياء من ممتلكات الطفل وينبغي أن تلازمه وتعود معه. وفي هذه الأثناء يحدث أن يشاهد أونيسيوس - أي الخادم - إحدى قطع الجواهر الذهبية الخاصة بالطفل وبالتحديد الخاتم فيتعرف عليه، لأنه في الواقع خاص بسيده خايريسوس. وهنا تنكشف الحقيقة كاملة، أي أن هذا الطفل هو ابن خايريسوس من بامفيلي التي كان قد إغتصبها ذات ليلة في جنح الظلام إبان بعض الاحتفالات ودون أن يعرف أحدهما الآخر وقبل الزواج بالطبع. وهكذا لا تنتهي المسرحية قبل أن تعود المياه إلى مجاريها ونعرف لماذا أنجبت الزوجة بعد خمسة شهور فقط من الزواج. وهكذا تعود السعادة الزوجية لزفر من جديد على هذا البيت.

ولا تفوتنا الإشارة إلى أن فرقة إفتجالتوس التمثيلية قد عرضت هذه المسرحية بنجاح في إطار مهرجانات أثينا المسرحية الصيفية يومي ٩ و ١٠ يوليو

عام ١٩٨٢ على سفح جبل بنتيليس وفى فناء قصر بلاكتيا الذى يعود بناؤه إلى العصور الوسطى.

وهكذا شرع مناندروس يلحق بركب شعراء الدراما الإغريق القدامى الذين تقدم أعمالهم المسرحية فى مهرجانات حاشدة عند سفح الأكروبوليس بأثينا وفى مسرح إبيداوروس وغيرهما وينبغى ألا ننسى فضل الرمال المصرية التى حفظت لنا كوميديات مناندروس^(١٦٦).

وتعالج مسرحية "فتاة ساموس" مصير خريسييس الفتاة القادمة من ساموس إلى أثينا، حيث أحبها شخص يدعى ديمياس، والذى يحب ابنه بالتبنى موسخيوس فتاة أخرى اسمها بلانجون، وهى بنت نيكيراتوس جار ديمياس الفقير، والذى يؤمن بالخرعبلات ويعمل لها ألف حساب فهو طيب القلب يصدق كل شئ. تحمل بلانجون طفلا وعند ولادته تتعهد خريسييس بالرعاية فهى تعطف على هذه الفتاة وتزعم أنها عثرت عليه هنا أو هناك أى أنه لقيط. وكان ديمياس فى رحلة خارج المدينة وعند عودته يكتشف بمحض الصدفة أن ابنه بالتبنى موسخيوس هو والد الطفل، ولكنه يفرع أشد الفرع عندما يتبادر إلى ذهنه أن تكون خريسييس هى أمه وأن تكون هذه امرأة شهوانية أغوت موسخيون. ويطردها فعلا من البيت فتلجأ إلى بيت الجار نيكيراتوس، الذى بعد أن يقبلها فى بيته يستشيط غضبا عندما يكتشف أن بلانجون هى أم الطفل. ويحاول ديمياس أن يقنعه بأن أحد الآلهة هو ولابد والد الطفل. وعلى نحو أو آخر تنتهى المسرحية بترتيب كل الأمور وإستتباب الإستقرار حين تعود خريسييس إلى مكانها الطبيعى زوجة لديمياس، كما يتم زواج موسخيون من بلانجون أم طفله.

وبطلة مسرحية "الحليقة" هى جليكييرا (الحلوة) لها أخ توأم يدعى

(١٦٦) عن إكتشافات البرديات الأدبية فى مصر راجع:

R.A. Pack, Greek and Latin literary texts from Graeco- Roman Egypt. 2nd ed. Ann Arbor 1965.

موسخيون. إفترقا منذ الصغر فتربت هى على يد امرأة فقيرة حيث أحبها جندى متقد العواطف وتسيطر عليه الحسية ويدعى بوليمون (المحارب). أما موسخيون فقد تربى على يد امرأة غنية هى زوجة باتايكوس. وعندما تلتقى جليكييرا بأخيها وتعرف عليه لا تستطيع أن تبوح له بالسر أى أنهما توأم لسبب أو لآخر. ولما كان أخوها هذا موسخيون مغرورا يظن أن كل نساء العالم تقع فى غرامه من أول نظرة، فقد حاول أن يختلس قبلة من جليكييرا التى لم تمنع لأنه أخوها الحبيب. وفى هذه الأثناء يصل بوليمون فيظن أن جليكييرا قد إتخذت عشيقا جديدا، ولذلك يعاقبها عقابا صارما بأن يخلق لها شعر رأسها، ومن هنا جاء العنوان. تغضب جليكييرا وتذهب لاجئة ومستجيرة بالمربية التى تولت موسخيون بالرعاية. وبعد ذلك يحاول بوليمون بالتعاون مع باتايكوس أن يسترضى جليكييرا، وعندئذ يكتشف باتايكوس أنها أى جليكييرا نفسها هى ابنته التى كان قد ألقاها فى العراء عندما أصابه سوء الحظ والفقر فجأة وبعد أن فقد زوجته. وتعفو جليكييرا عن بوليمون وتتزوج موسخيون أيضاً من فتاة أخرى.

وفى مسرحية "الفظ" (أو "حاد الطبع") نرى رجلا ريفيا من أتيكا يدعى كنيمون ويعيش بالقرب من معبد الإله بان. إنه نكد المزاج يهجر المجتمع ويعتزل الحياة العامة مقتصرا على السكنى مع ابنته وامرأة عجوز هى الخادمة وإسمها سيميكي. لقد انفصل عن زوجته التى تعيش فى مكان ليس بعيد مع ابن لها من زواج سابق، أما إسم هذا الابن فهو جورجياس. ولما حاز ذكاء الفتاة وورعها رضا الإله بان أوعز إلى الشاب الأثينى سوستراتوس بحبها. ولم يقف فى وجه هذا الحب الشريف أى عائق سوى تعنت الأب غليظ القلب. وبعد بعض التعقيدات يقع كنيمون فى البئر الذى كان يحاول أن يلتقط منه إناء ومعولا كانا قد سقطا فيه. وتعاون سوستراتوس - الذى كان يحاول الظهور بمظهر الفلاح المجد لا ابن المدينة المدلل - مع جورجياس فى سبيل رفع كنيمون من عمق البئر. وأخرجاه بالفعل وذهبا به إلى الفراش لكى يستريح من الإرهاق الذى أنهك قواه. وأحس كنيمون

بالإمتنان لهما ووافق على زواج إبنته من سوستراتوس، الذى قد نجح فى كسب رضاه. وعندئذ يظهر فجأ أبو سوستراتوس ويقرر أن يزوج جورجياس من إبنته أى أخت سوستراتوس. وتنتهى المسرحية بحفل الزواج البهيج ولو أن كنيمنون يحضره متأففا وعلى مضض.

ومن هذه النظرة السريعة التى ألقيناها على بعض موضوعات مناندروس يمكن أن نخرج بفكرة عامة عن فنه الكوميدي. ففي مسرح مناندروس لا يقوم بدور البطولة أشخاص وإنما أنماط مثل الأب شديد الصرامة فى مواجهة العم المفرط فى اللين والتدليل، ومثل العبد الساذج فى مقابل زميله الماكر، والغانية القانعة إلى جوار أخرى طامعة وهلمجرا. لم تعد الشخصيات الدرامية عند مناندروس كائنات فردية مميزة لها أسماء معروفة ومألوفة لدى جمهور المتفرجين مثل سقراط أو يروبيديس أو كليون فى مسرح أريستوفانيس. بل رسم مناندروس ملامح شخصياته من وحي خياله مستلهما سمات الأفراد الذين يعاصرونه. وهى شخصيات لا تختلف كثيرا عن شخصيات المسرح الكوميدي المحدث ولاسيما مولير.

وتتملى مسرحيات مناندروس باللقطاء والفتيات المغتصبات والخدم الماكرين. وإذا كان النقاد يمتدحون هذا المؤلف لأنه استطاع أن يصور بمهارة حياة الأثينيين فى عصره، فإن هذا لا يعنى أن الحياة آنذاك كانت تجرى بالضبط كما نراها فى مسرحياته. فهو مؤلف درامى يختار بعض الجوانب ويسلط عليها الضوء ويبالغ فى تصويرها أحيانا. ولا تخلو أية مسرحية من مسرحياته من قصة حب، ولكن هذا الحب لا يمثل الموضوع الرئيسى. فمثلا يمكن القول إن شخصية كنيمنون وكراهيته للبشر هما لب مسرحية "الفظ". وينبغى هنا ألا ننسى أن معظم مسرحيات مناندروس مفقودة وربما لو تم إكتشاف المزيد منها تبين لنا مدى التنوع الذى تميزت به موضوعاته.

كان مناندروس بارعا فى رسم خيوط الحبكة الدرامية والتنويع فيها بإدخال حوادث فرعية مفاجئة بين الحين والآخر. وهو مؤلف يكتب للعرض المسرحى أى يضع الجمهور دائما نصب عينيه أثناء عملية الإبداع نفسها، ولذلك نجده يتوجه إليه بالخطاب مباشرة عندما يجعل هذا الممثل أو ذاك يناجيه فى الأحاديث الجانبية. ولقد أتاحت هذه الأحاديث للممثلين فرصة إظهار مواهبهم فى الإلقاء والتمثيل. هذا وقد أسقط مسرح مناندروس الوسيط بين الجمهور والأحداث الدرامية ونعنى دور الجوقة، إذ إقتصر هذا الدور - إن وجد - على مجرد رقصات وأغاني تأتي بمثابة فواصل بين مرحلة وأخرى فى الحدث الدرامى. والجدير بالذكر أن هذه الفواصل الغنائية بين المشاهد الحوارية هى التى أدت فيما بعد إلى تقسيم المسرحية الواحدة إلى خمسة فصول epeisodia وهو التقسيم الذى صار تقليدا ملزما عند هوراتيوس^(١٦٧).

وغنى عن التبيان أن الحبكة عند مناندروس ليست أسطورية، ولكنها تحاكي ما يقع فى الحياة اليومية للأفراد. وتدور هذه الحبكة فى الغالب حول شاب أثينى من أسرة محترمة يقع فى حب فتاة ويريد أن يتزوجها. بيد أن هذه الفتاة إما أجنبية لا يصح - برأى أسرته - أن تكون زوجة له. وإما أنها فقيرة لا يمكنها أن تدفع هدية الزواج كما جرى العرف الإغريقى (واليونانى الحديث)، ومن ثم ترفض أسرة الشاب فكرة الزواج منها. وفى أحيان أخرى يريد مثل هذا الشاب أن يتخذ من إحدى الفتيات عشيقة له، ولكنها بحوزة نخاس جشع يطلب ثمنا باهظا لها. وعندما يبلغ عجز الشاب أشده يلجأ إلى عبده الأمين، واسع الحيلة والدهاء. وتقع على عاتق هذا العبد مهمة خداع الأب والحصول منه بطريقة أو بأخرى على المال المطلوب لشراء الفتاة. وفى الغالب تنتهى المسرحية بزواج الشاب من هذه الفتاة عندما تنكشف حقيقتها، أى أنها فى الأصل من أسرة أثينية كريمة. وقد تكون من

قربيات هذا الشاب نفسه، وكان قد ألقى بها فى العراء بعد ولادتها مباشرة لسبب أو لآخر. أو قد يكون والدها قد أنجبها فى إحدى رحلاته بهذه الجزيرة أو تلك ثم تركها وعاد إلى أثينا.

ويتميز مناندروس بقدرته الملموسة على جعل كل شخصية تتحدث باللغة اللاتقة بها. ففي "فتاة ساموس" على سبيل المثال نجد ديمياس ونيكيراتوس - ويقابلهما جورجياس وسوستراتوس فى "الفظ" - كل منهما يناقض الآخر فى الملامح الشخصية والطباع وفى المستوى اللغوى أيضاً. ولعل هذا الجانب اللغوى هو الذى دفع بعض النحاة إلى إتهام مناندروس باستخدام أساليب "غير أتيكية". ويلاحظ كذلك أن مناندروس يلجأ كثيراً إلى استخدام الحوار السريع والقصير جداً عندما تتخاطف الشخصيات الأبيات بيتا بيتا Stichomythia. وقد يكون هدفه فى ذلك معارضة شعراء التراجيديا والسخرية منهم. وبصفة عامة يترك مناندروس لتفريجه مهمة الغوص فى الشخصية لأنه يجعل الحوار يمضى سريعاً، وهو حوار يتطلب متفرجاً واعياً على الدوام لكى يتمكن من متابعته وإلتقاط الإيماءات المتتالية تباعاً. وقد تدفع عبارة واحدة قصيرة للغاية الحدث الدرامى دفعة قوية إلى الأمام، أو قد تصف شخصية ما وصفاً كاملاً. ومع أن مناندروس يهدف بالأساس إلى تسلية الجمهور، إلا أنه لا ينسى تماماً أن يقدم له الدرس الأخلاقى. والدرس المستفاد من مسرح مناندروس بصفة عامة يتلخص فى أن التحمل والكرم هما مفتاح السعادة البشرية فى إطار العلائق الاجتماعية.

ولكن شتان ما بين مسرح أريستوفانيس القائم على قضايا إنسانية عامة ومسائل سياسية وفكرية جوهرية مثل الحرب والسلام، المرأة والرجل، الثروة والفقر، العدالة والمساواة وما إلى ذلك، وبين مسرح مناندروس القائم على الحياة الخاصة للأفراد وما بها من قضايا صغيرة ومسائل طفيفة من الحياة اليومية، أى من الأشياء العادية التى تحدث كل يوم وفى كل بيت. فمسرح أريستوفانيس شامخ شموخ إنسان القرن الخامس فى أثينا، وأوسع أفقا لأن أبطاله منغمسون فى الحياة

العامة وينسون ذواتهم فيها، بل إن قضايا حياتهم اليومية البسيطة تذوب فى خضم المصلحة العامة. أما الإنسان فى مسرح مناندرس فقد فقد الأمل فى أن يحقق طموحاته فى الحياة العامة، فتحول إلى الإهتمام بحياته الخاصة وتوقع فى ذاته يعضغ أحلامه ويجتز ذكريات أيامه^(١٦٨).

(١٦٨) يمكننا التعرف على المزيد من خصائص الكوميديا الحديثة بصفة عامة ومسرح مناندرس بصفة خاصة إذا

إطلعنا على مسرحيات بلاوتوس وترتيوس، راجع على سبيل المثال:

A. Ashmore, The comedies of Terence, Oxford University Press. 2nd ed. 1908, pp. 1-68.

cf. E.W. Handley, The Dyskolos of Menander, London 1965.

cf. P. Vellacott (transl.), Theophrastus The characters and Menander's plays and Fragments. Oxford 1960.

وأنظر الدراسات الحديثة التالية:

A. Blanchard, "Recherches sur la composition des Comédies de Menandre" REG 73 (1970), pp. 38-51.

T.B.L. Webster, Studies in later Greek comedy. 2nd ed. Manchester 1970.

Idem, An Introduction to Menander. Manchester 1974.

W.T. MacCary, "Menander's soldiers: their names, roles and masks" AJPh, 93 (1972), pp. 279-298.

J.S. Feneron, "Some elements of Menander's Style" BICS 2, (1974), pp. 81-95.

D. del Corno, "Alcuni aspetti del linguaggio di Menandro" studi Classici e orientali 24 (1975), pp. 13-48.

A.G. Katsouris, Linguistic and stylistic characterization: tragedy and Menander. Ioannina 1975.

Idem, "Menander: Variation in the employment of comic techniques" IMAGDD (1987), pp. 41-46.

S.M. Goldberg, The making of Menander's comedy. London, Berkeley & Los Angeles 1980.

E.G. Turner, "The rhetoric of question and answer in Menander", Themes in drama 2 (1980), pp. 1-23.

الباب الرابع

النثر وفنون التعبير عن عصر النضج والحكمة والبلاغة

"الكلمة قديرة في قوتها، ضئيلة في جسمها،
بل قد تكون غير مرئية، ولكنها بأفعالها التي تنجزها
تكسب صفة القدسية، فهي التي تؤمن من خوف وتحرر
من ألم وتجلب السرور وتنمي الشفقة"

جورجياس

"كلام الرجل مثل زخرف التطريز، دقيق
الصنع، إذا إنفرط كشف عن سر تصميمه الزخرفي،
وإذا إنطوى أخفى جمال تصميمه وشوّهه"

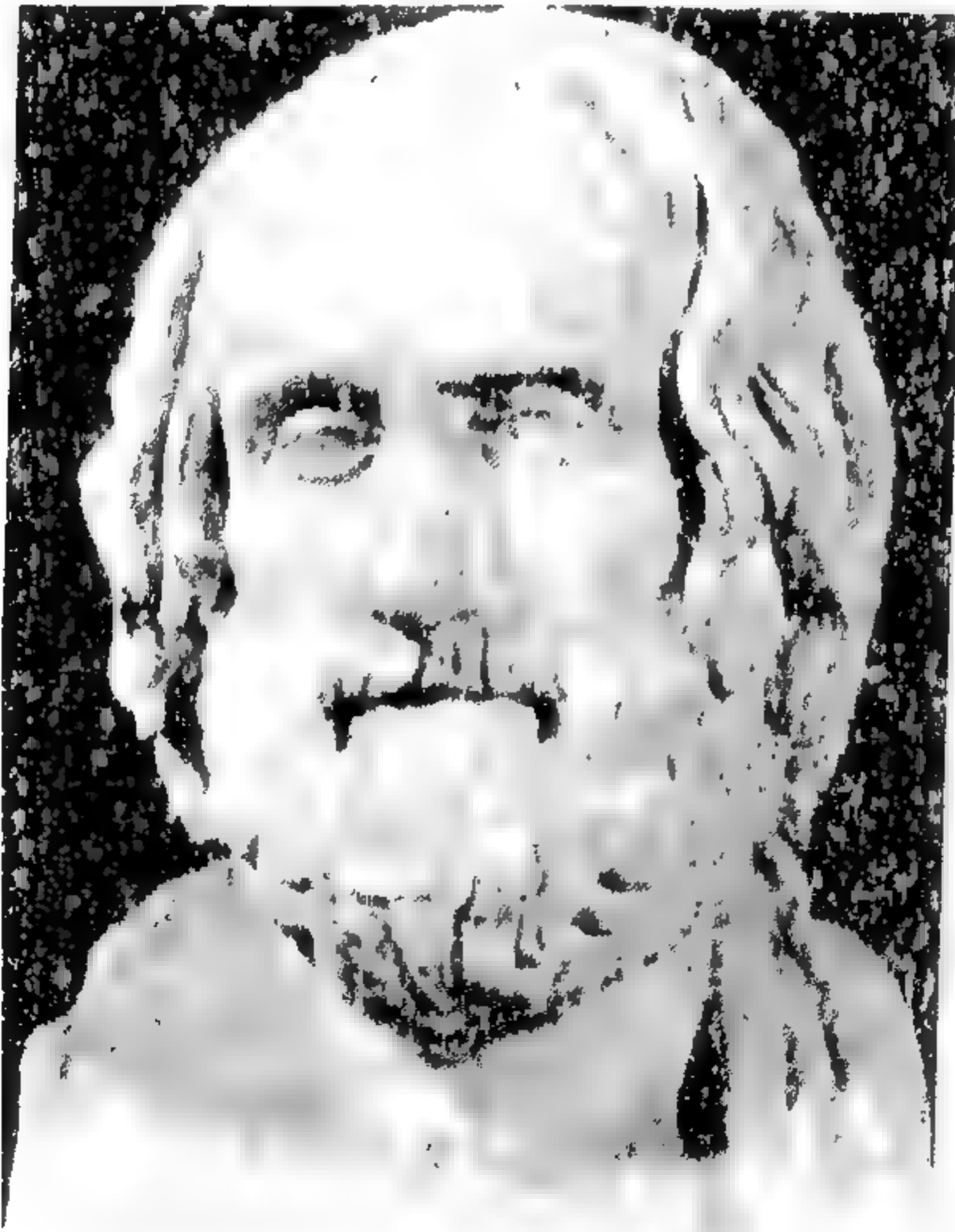
ثيميستوكليس

"كل الخطباء بلا إستثناء ثعابين، وكل الثعابين
كريهة، بيد إنه إذا كانت الثعابين الصغيرة سامة تؤذي
الإنسان، فإن الكبيرة منها تأكل الصغيرة"

هيبريديس



الشكل رقم (١٤)



الشكل رقم (١٥)

الفصل الأول

أدب الفلاسفة

١- من الشعر إلى النثر

كان الفلاسفة الأوائل في أيونيا لا ينشرون آراءهم وتعاليمهم كتابة، بل شفاهة عن طريق تلقين دروسهم لتلاميذهم. وبمرور الزمن وتراكم الآراء والنظريات أصبحت الحاجة ملحة لإيجاد لغة فلسفية مقروءة. ولما كانت أيونيا وريثة تراث شعري ضخم، كان من الطبيعي أن يكون الشعر هو لغة الفلسفة الأيونية في البداية. وهكذا نجد هؤلاء الفلاسفة الأيونيين الأوائل يواصلون ما بدأه هيسودوس، الذي كان قد سبق وحاول أن يشرح نظام الكون وأنساب الآلهة شعرا.

جاء **كسينوفانيس** (٥٧٠-٤٧٩) - مثل ميمنرموس - من كولوفون وهو مثله أيضاً شاعر لا ناثر. إرتحل كثيراً هنا وهناك وظل حتى سن الثانية والتسعين نشيطاً لا يكل. إستخدم الوزن الإليجي لنقد النقائص الاجتماعية مثل المبالغة في مكافأة الفائزين في الألعاب الرياضية (١) والتغنى بأغاني جادة أثناء تناول الطعام في الولائم. ولكنه عندما تعرض لمسائل عامة ذات أفق أوسع لجأ إلى الوزن السداسي، على أساس أنه الأصلح في التعبير عن فلسفة الكون (الكوزمولوجيا). وبالنسبة للآلهة فقد نفى عنهم كل الأساطير التي تقول إنهم يسرقون أو يزنون أو يخدعون. وهذا يعنى أنه رفض فكرة أنثروبومورفية (ناسوتية) الآلهة الموروثة عن هوميروس، بل يبدو أنه كان توحيدياً، إذ يقول (شذرة ٢٣ Diels) "بين الآلهة والبشر يوجد إله واحد، الإله الأعلى، وهو لا يشبه البشر في الجسد أو الروح". وهو يقول عن هذا الإله أيضاً (شذرة ٢٤): "كل ما فيه يرى، وكل ما فيه يفكر وكل ما فيه يسمع". ونسب إليه أيضاً القول: "إذا كانت للثيران والخيول والأسود أيدي ترسم الآلهة كما يفعل البشر، لرسمت الخيول آلهتها خيولاً، ولرسمت الثيران آلهتها ثيراناً... فالأثيوبيون يصفون آلهتهم على أنهم ذوو أنوف

فطساء، أما بشرتهم فسوداء. في حين يتصور الطراقيون آلهتهم بعيون زرقاء وخصلات شعر شقراء" (شذرة ١١-١٢ و ١٥-١٦). هكذا كان كسينوفانيس فيلسوفا ولاهوتيا وشاعرا فصيحاً في آن واحد^(١).

وأول من لجأ إلى النشر لتوصيل الأفكار الفلسفية هم فلاسفة المدرسة الأيونية على ساحل آسيا الصغرى، وفي مقدمتهم **ثاليس** (طاليس) من ميليتوس والذي اعتبر أحد الحكماء السبعة^(٢). وكان معاصراً لسولون. كان ثاليس عالماً وفيلسوفاً استطاع أن يقيس مسافة بعد السفينة في البحر من إرتفاع شراعها، وتنبأ بكسوف الشمس الذي وقع في ٢٨ مايو ٥٨٥. ويروى أنه ذات يوم كان يمشى محملاً في النجوم فسقط في بئر! ويبدو أنه كان نشيطاً على الصعيد السياسي ف قيل إنه حاول أن يوحد المدن الأيونية بآسيا الصغرى لمواجهة الخطر الفارسي. ومن أهم مبادئه الفلسفية القول بأن الماء أصل كل شيء وقيل إنه آمن بهذا المبدأ لأنه لاحظ أن النيل هو الذي كون الدلتا وذلك أثناء زيارته لمصر. ويبدو أنه لم يسجل أفكاره هذه ولا تأملاته الفلسفية أو نظرياته العلمية، وإعتمد على تلميذها شفاهة للتلاميذ والمريدين^(٣).

وهكذا يمكن أن نعتبر ميليتوس مسقط رأس النثر الأدبي، كما إنها كانت بحق تعتبر مهد الفلسفة. ففيها عاش إلى جانب ثاليس كل من كسينوفانيس وبارمينيديس وإمبيدوكليس وبيثاجوراس. وعاش فيها أيضاً أناكسيماندروس^(٤). (٦١٠-٥٤٠) وتلميذه أناكسيمينيس (ازدهر حوالي عام ٥٤٦) وكلاهما من

(١) عن كسينوفانيس:

J. Defradas, "Le banquet de Xenophane", REG 75 (1962), pp. 344-465.

E. Heitsch, "Das wissen, des Xenophanes" Rh. M 109 (1966), pp. 193-235.

P. Steinmetz, "Xenophanes- Studien" Rh. M. 109 (1966), pp. 13-73.

D. Babut, "Xenophane Critique des poètes" AC 43 (1974), pp. 83-117.

(٢) أنظر أعلاه. الباب الثاني، ص ١٣٢ حاشية رقم ١.

(٣) عن ثاليس أنظر:

G.E.R. Lloyd, Early Greek Science from Thales to Aristotle. London 1970.

(٤) عن أناكسيماندروس ونشأة الكوزمولوجيا الإغريقية راجع:

C.H. Kahn, Anaximander and the origins of Greek cosmology. New York 1960.

أوائل الفلاسفة النادرين، فألفا كتباً عن بنية الكون وإستمددا لغتهما من أسلوب الحديث اليومي. ويقول أناكسيمينيس (شذرة ١) "كما أن روحنا - وهى من هواء - تمسك بكياننا فإن التنفس والهواء بالمثل يمساكان بعالمنا هذا كله". ومن الملاحظ هنا أنه يستخدم تصويراً بسيطاً جداً لشرح فكرته على نحو يكاد يكون مباشراً لا مجاز فيه.

ولد **بيثاجوراس** (فيثاغورس) حوالى عام ٥٨٠ وهرب من ساموس حوالى عام ٥٣١ ربما فى أواخر الأربعينات من عمره، وهاجر إلى كروتونا بإيطاليا حيث أسس مدرسة إهتمت بالسلوك العملى والأخلاقيات والتأمل. أقام تلاميذه معه فى المدرسة إقامة كاملة، فتناولوا وجبات الطعام والشراب معاً، ومارسوا التقشف الصارم أحياناً، وامتنعوا عن أكل اللحوم وعاشوا على النباتات، وقضوا وقتاً طويلاً فى التدريبات الروحية. طور بيثاجوراس الدراسات الرياضية والهندسية وكان البيثاجوريون كالأورفيين موسيقيين، فدرسوا هذا الفن أى الموسيقى وعلم الأصوات على أسس رياضية. وآمن بيثاجوراس بمبدأ تناسخ الأرواح metamorphosis أى أن روح الإنسان يمكن أن تلبس بعد الموت روح حيوان أو نبات metempsychosis.

وفى هذا الجزء الغربى من العالم الإغريقى أى فى إيليا بالقرب من جبال لوكانيا بجنوب إيطاليا كان **بارمينيديس** (حوالى ٥٢٠ - ٤٥٠) قد حاول أن يشرح بالوزن السداسى فكرته عن الحقيقة، الجوهر الذى لا يتغير فى مقابل المظهر المتغير، والذى هو عبارة عن مجموعة من المتناقضات لا تملك إزاءها سوى التخمين. وأعطى بارمينيديس لموضوعه أهمية خاصة عندما بدأ أبياته بتصوير نفسه ممتطياً عربة تتجه نحو بوابات الليل والنهار، حيث ترحب به إحدى الرببات وتكشف له النقاب عن بعض الأسرار الكونية. ومع أن بارمينيديس يبدى هيمنة ملموسة على مفرداته، فإن مناقشاته أكثر جفافاً وصرامة من أن يحتملها الوزن

السداسي نفسه^(٥).

ولقد نظم إمبيدوكليس من أكراجاس (٤٩٤-٤٣٤) كتابين بالوزن السداسي هما "التطهيرات" Katharmoi و "فى الطبيعة" Peri Physeos ويبلغان حوالى الخمسة آلاف من الأبيات. ويتناول الأول منهما المعتقدات الدينية الشائعة فى صقلية آنذاك بما فى ذلك فكرة تناسخ الأرواح، التى كان هو نفسه يؤمن بها إيماناً راسخاً. وفى هذا الكتاب تضى الصياغة الشعرية على جدية الفكرة الفلسفية المطروحة مزيداً من القدرة على الإقناع ومسحة من الفخامة. ولا غرو أن نجد إمبيدوكليس يخاطب مواطنيه قائلاً (شذرة ١١٢، ٤):

"أنظروا ! ها أنا إله بينكم، لا أموت، فلم أعد بعد فانيا مثلكم"

أما فى كتابه الثانى "فى الطبيعة" فإنه يتعامل مع مادة أكثر علمية وأوفر تشبعا بالمصطلح التقنى. وفيه يطرح فكرة أن الحقيقة الأزلية تنحصر فى أربعة عناصر أصلية rhizomata هى التراب والماء والهواء والنار. ولقد ظلت فكرة العناصر الأربعة هذه مشار جدل لعدة قرون، كما تركت تأثيرات قوية على الفكر والأدب العالمين ولاسيما إبان عصر النهضة الأوروبية^(٦). ولقد ضمن إمبيدوكليس كتابه الكثير من فقرات الجدل المطولة، وزوده بمختلف الأدلة والبراهين، دون أن يأتى ذلك على حساب الدفء الشعرى. فإمبيدوكليس يستخدم الأسطورة - مثله فى ذلك مثل بقية الشعراء - أداة طيعة لنقل الفكرة، كل ما هنالك أن الفكرة

(٥) حول فلسفة بارمينيديس وأشعاره صدرت الدراسات الحديثة التالية:

W.J. Werdenius, Parmenides: some comments on his poem. Groningen 1942.

GE. L. Owen, "Eleatic Questions" CQ n.s. 10 (1960), pp. 84-102.

A.P.D. Mourelatos, The route of Parmenides. New Haven & London 1970.

J. Jantzen, Parmenides zum verhältnis von sprache und wirklichkeit. Munich 1976.

G.P. Carratelli, Tra Cadmo e Orfeo. Contributi alla Storia Civile e Religiosa dei Greci d'Ocidente. Il Mulino 1990.

Giangrande Giuseppe, "Truth and Untruth in Parmenides" Parnassos ΛΘ (1997), pp. 265-266.

(٦) أحمد عثمان: الكلاسيكية فى مسرح عصر النهضة، ص ٢٤٨-٢٦٣.

عنده فلسفة متصلة بنظام الكون. والعالم عنده يخضع لقانون وسلطان "الحب" أى فيليبيا Philia، ونقيضه أى الشقاق والنزاع Neikos. فهاتان القوتان تسببان على التوالى التخلق أو الولادة والتلاشى أو الفناء. صفوة القول إن إمبيدوكليس قد أثبت بما لا يدع مجالا للشك أن الوزن السداسى - ذلك الموروث الملحمى - قادر فى يد شاعر فيلسوف موهوب مثله أن ينقل أعوص الأفكار فى سلاسة وحيوية^(٧).

ولقب **هيراكليتوس الإفييسى** (ازدهر حوالى عام ٥٠٠) بلقب "الغامض"، لأنه كان يرى ضرورة أن تكون لغة الفلسفة غامضة، حيث تتوجه إلى جمهور الصفوة لا العامة. وكان يعتقد أن الحقيقة عبارة عن عملية إنصهار مستمر وتغير أبدي. وكتب ما كتب بأسلوب تنبؤى، بمعنى أنه كان يعمد إلى إخفاء نصف ما يريد الإفصاح عنه - كما تفعل نبؤة دلفى - باستخدام الصور والمجاز والعبارات المتناقضة. إليه يعزى القول بأن "الإله أبوللون ملك نبؤة دلفى لا يفصح عن الحقيقة ولا يخفيها، ولكنه فقط يشير إليها" (شذرة ١١ قارن 93 Diels). ومن هنا نفهم أسلوبه التنبؤى فى الكتابة. فهو مثلاً يقول "الطريق إلى أعلى كالطريق إلى أسفل، بل هو نفس الطريق" (شذرة ٦٠). ويقول كذلك "الزمن طفل يلعب لعبة الداما، وسلطان الملوك كسلطان الأطفال" (شذرة ٥٢). ويقول أيضاً "الفانون خالدون والخالدون فانون، إذ أن كلا منهم يعيش حياة الآخر" (شذرة ٦٢). ومن الشذرات المتبقية من مؤلفه "فى الطبيعة" يفهم أنه كان يميل إلى حياة العزلة، وأنه كان يرى بأن العنصر الأزلى الأصلى هو النار فسبق بذلك الرواقيين. حتى أنه ذكر قبلهم فكرة "الحريق" الكونى الهائل ekpyrosis، الذى

(٧) عن ارتباط الشعر الإغريقى بالفلسفة ونشأتها راجع:

H. Frankel, *Early Greek Poetry and Philosophy. A History of Greek Epic, Lyric and Prose to the Middles of the fifth century* (translated by Moses Hadas and James Willis, Basil Blackwell. Oxford 1972), pp. 252 ff.

وعن إمبيدوكليس أنظر:

D.J. Furley, "Variations on themes from Empedocles in Lucretius poem" BICS 17 (1970), pp. 55-74.

يلتهم كل شئ فى الوجود ليعاد خلقه من جديد بين الحين والحين. ومن أقواله المأثورة "إن المرء لا يستطيع أن يستحم مرتين فى نفس النهر" (شذرة ٩١٥)، بمعنى أن كل شئ فى تغير مستمر حتى أنك عندما تنزل النهر مرتين، فإنه فى المرة الثانية يكون قد تغير وأصبح نهرا آخر! ومن هذه المقولة جاءت فكرة أن كل الأشياء تتحرك *panta rhei*، أى من المحال أن يدوم الحال، وهى فكرة تسيطر على عقلية الإغريق وتظهر كثيرا فى كتاباتهم النثرية والشعرية^(٨).

ووصلتنا أيضا شذرات عديدة - وإن كانت الواحدة منها لا تتعدى السطر أو السطرين فى كثير من الأحيان - من مؤلفات **ديموكريتيوس** (٤٦٠ - ٣٧٠ تقريبا) من أديرا. وتعزى إلى هذا الفيلسوف مقولة إن "الكلام المنطق لا يستطيع أن يخفى تماما عملا سيئا، كما لا تستطيع الكلمات غير المتسقة أن تسمى إلى العمل الطيب" (شذرة ١٧٧). ويعتبر ديموكريتيوس أبا النظرية الذرية^(٩) فى الفلسفة، وتابع أفكاره أناكسيمينيس، وعاصره فيلسوف آخر مشهور هو هيبوكراتيس (أبو قراط) الذى يسمى "أبو الطب"، وهو أول عالم طبيعى لدينا معلومات مفصلة عنه. إذ ولد تقريبا عام ٤٦٠ وتنسب إليه أو إلى تلاميذه من أتباع أسكليبيوس إله الطب فى جزيرة كوس حوالى ثلاثة وخمسون مؤلفا طبييا^(١٠). وبالنسبة لكتابنا هذا عن الأدب الإغريقى لا تهمنا هذه المؤلفات إلا من حيث الإشارة إلى فائدتها فى دراسة

(٨) . حول فلسفة هيراكليتيوس ودوره فى مسار الفلسفة الإغريقية والفكر العالمى راجع:

C. Ramnoux, *Héraclite ou l'homme entre les choses et les mots*. Paris 1959.

K. Axelos, *Héraclite et la Philosophie*. Paris 1962.

C.H. Kahn, "A new look at Heraclitus" *American Philosophical Quarterly* (1964), pp. 189-203.

F.N. Roussos, *Herakleitos, peri physeos* (in Greek) Papadema, Athena 1987.

(٩) عن ديموكريتيوس راجع:

T. Cole, *Democritus and the Sources. of Greek Anthropology*. Cleveland, Ohio 1967.

D.J. Furley, *Two studies in the Greek Atomists*. Princeton 1967.

W.D. Smith, *The Hippocratic Tradition*. Ithaca 1979.

(١٠) أنظر:

اللغة وتطورها وكذا تتبع تاريخ الفكر الطبى وعلاقته بالثقافة العامة^(١١).

وفى أثينا كان **السوفسطائيون** قد تطوروا بالنثر الأدبى ودخلوا به مجالات جديدة وآفاق رحبة. بيد أن أكثر من أسهم فى تطوير هذا الفن هو ذلك الذى لم يكتب كلمة واحدة، أى سقراط الذى إتبع طريقة الجدل (الإستجواب elenchos) المميّزة له فى الكشف عن الحقائق. ولكننا نود أن نلقى نظرة سريعة على ملابسات هذا العصر الذى نشأ فيه النثر وقبل أن نصل إلى سقراط.

إن نصف القرن الذى تلى معركة سلاميس (عام ٤٨٠) يشكل أروع فترة فى تاريخ أثينا. ففي عام ٤٧٠ بدأ يلمع فى الأفق نجم بريكليس الذى أصبح هذا العصر الذهبى كله يقرن باسمه، والذى كان مواطنوه يسمونه "زيوس البشر". فى عصره وضعت أسس 'الإمبراطورية الأثينية البحرية' وتوطدت دعائم الديمقراطية والحرية، حرية الفرد وحرية التعبير. فى عصره أصبح دخول المسرح بالجنان وصرفت لأول مرة أجور للمحلفين فى المحاكم ولأعضاء مجلس الشورى. إليه يرجع الفضل فى التقدم الرائع الذى حققه فن النحت الإغريقى وفن العمارة. وفى عصر بريكليس أصبح "مجلس الشعب" يجسد فكرة الديمقراطية الحقة لأنه كان يناقش كل المسائل، فيه يجلس المواطن العادى ليجادل ويحاور فى كل ما يعن له من الأمور العامة. أصبح الشعب كله صاحب الكلمة الأولى، كل شئ منه

(١١) عن الفلسفة الإغريقية القديمة وارتباطها بالشعر وسماتها العامة أنظر:

W.K.C. Guthrie, A History of Greek Philosophy Vol. 1 The Earlier Presocratics and the Pythagoreans. Cambridge 1985.

E. Hussey, The Presocratics. London 1972.

G.S. Kirk - J.E. Raven - M. Schofield, The Pre- Socratic Philosophers. 2nd ed. Cambridge 1983. (ويشمل النصوص الرئيسية)

R.E. Allen - D.J. Furley (edd.), Studies in Presocratic Philosophy. 2 vols. London 1970-1975.

A. P.D. Mourelatos (ed.), The Presocratics. New York 1974.

C.H. Kahn, The verb "Be" in Ancient Greek. Dordrecht 1973.

G. ER. Lloyd, Polarity and Analogy Two types of Argumentation in early Greek Thought. Cambridge 1966.

وعن تأثير الشرق فى بدايات الفلسفة الإغريقية أنظر:

M. L. West, Early Greek Philosophy and the Oriens. Oxford 1971.

يبدأ وإليه ينتهى. لا يصدر تشريع قانونى أو حكم قضائى إلا بعد الرجوع لهذا المجلس. لقد إمتلأت حياة الأثينيين بكل صنوف النشاط والإثارة، وإزدانت أيامهم بمختلف الإحتفالات والمهرجانات الدينية وغير الدينية. وإكتظت السوق العامة الأجورا agora بالاجتماعات، وأقيمت بالجمناسيون - أو الجمنازيوم وهو معهد رياضى ثقافى gymnasion - وكذا الإستاد والمسرح مختلف المباريات الرياضية والثقافية. لقد أصبحت أثينا - كما يقول بريكليس نفسه - هى مدرسة هيلاس (أى بلاد الإغريق).

وكان من الطبيعى أن تواكب هذه النهضة الحضارية والمادية صحوة فكرية، تمثلت فى أن الناس لم يعودوا على إستعداد لتقبل كل العادات والتقاليد القديمة على أنها مسلمات بديهية فوق التساؤل أو التشكك. بل عمت روح البحث والفحص فى كل شئ. وتطلب هذا الجو السياسى والفكرى الجديد "المدرس الموسوعى"، الذى يستطيع أن يحاضر فى فن الكلام والمنطق والعلوم الطبيعية واللغوية وكل فروع المعرفة. وإذا كان الإغريق قد شغفوا منذ بداية تاريخهم بالفضيلة والحكمة، فإنهم بدأوا الآن يتساءلون عن ماهيتها وكيف السبيل إليها. يستطيع النحاس أن يبيعك عبدا، وبوسع النجار أن يصنع لك مقعدا، فهل من معلم حكيم فاضل يعلمك الحكمة والفضيلة؟ يخبينا على هذا التساؤل نفر من المفكرين إعتقدوا أن الحكمة والفضيلة صفتان تكتسبان بالتعلم والمران، إنهم السوفسطائيون.

وجد الأثينيون إبان أواسط القرن الخامس فى السوفسطائيين ما يتطلبه عصرهم، أى المدرسين الموسوعيين ومعلمى الحكمة والفضيلة. والكلمة الإغريقية القديمة "سوفيستيس" أى سوفسطائى sophistes تعنى أصلا "الماهر فى حرفته" أو "البارع" فى فنه. ثم أصبحت تطلق على الشخص "الحنك فى أمور الدنيا الخبير بفن الحياة" أى "الحكيم". ومنذ آواخر القرن الخامس صارت تطلق على هؤلاء المعلمين المتجولين، الذين كانوا يعلمون النحو والبلاغة والخطابة والسياسة وغير ذلك من ألوان المعرفة كالشعر والموسيقى. بل إن بعضهم كان يعلم الفلك والرياضيات. وكان هدفهم إلى جانب تزويد المواطن بالخبرة اللازمة لممارسة فن الحياة إعدادة لإحراز النجاح فى المناصب العامة. كانوا يتقاضون أجورا نظير

خدماتهم التعليمية التي تركزت بصفة خاصة على تعليم فنون الخطابة من بيان وبديع وجناس وسجع وطباق، وجمل متوازية، أو عبارات متقابلة. والقصد من كل ذلك هو أن يبرع طلابهم في الحوار والنقاش والجدل والإقناع سواء بالحق أو بالباطل. ومن هنا اكتسبت كلمة "سوفسطائي" معناها المرذول، والذي يتضمن المراوغة والتضليل والخداع. وهذا ما أثار ضدهم حفيظة بعض الكتاب والمفكرين وفي مقدمتهم أفلاطون وأريستوفانيس.

كان السوفسطائيون إذن في الأصل أهل مهنة أو حرفة أتقنوها وبرعوا فيها وأثروا منها. ولم يكونوا مدرسة من مدارس الفكر، واضحة المعالم، راسخة المبادئ. مع أن القليل منهم - مثل بروتاجوراس - كان يعلم الناس نظريات فلسفية محددة ويزودهم بنصائح ومواعظ حول المسائل الأخلاقية. لكنهم في مجموعهم كانوا يمثلون إتجاها فكريا يدعو إلى عدم التسليم بالتقاليد الموروثة أو العادات القديمة والمعتقدات الدينية العتيقة. بل لم يسلموا بوجود دستور أخلاقي يحتم على المرء سلوكا معينا في الحياة. كانوا يعتقدون أن كل شئ قابل للشك والنقد الصريح بل والتجريح. قال بعضهم إنه من المحال معرفة أى شئ على وجه اليقين بسبب قصر عمر الإنسان. كانت حركتهم إذن فكرية تقدمية مستتيرة من شأنها تحرير الفرد من قيود المجتمع وإطلاق العنان لتفكيره والاستقلال برأيه والتخلص من الخزعبلات والرضوخ للمسلّمات. ولم يقصر هؤلاء الأساتذة جهودهم على التعليم، لأنهم أيضاً ناقشوا موضوعات الساعة وكتبوا في السياسة وقاموا بما تقوم به الآن الصحف اليومية السيارة. وأما عن أخلاقياتهم فكان معظمهم أصحاب مبادئ تدعو للخير والصالح، ولم يصحب حركتهم فساد أو انحلال أخلاقي أو خروج على القانون كما حدث في إيطاليا عصر النهضة على سبيل المثال.

بيد أن الجماهير بدأت رويدا رويدا تفقد ثقتها في هؤلاء المعلمين، الذين يدعون العلم بكل شئ. ذلك أن الإغريق بصفة عامة يشعرون بالاحتقار تجاه من يقدم علمه نظير أجر. أما فقراء الأثينيين فقد كان من الطبيعي أن يحسدوا هؤلاء المعلمين الأثرياء ويبغضوهم

لشعورهم بالحرمان من التعلم على أيديهم لإرتفاع ثمن دروسهم. ما يهمنا هو أن السوفسطائيين قد لعبوا دوراً مهماً في تطوير الفكر الإنساني، إذ تأثر بهم الكتاب الناثرون كالخطباء والمؤرخين وكذا الشعراء المسرحيين ولاسيما يوريبيديس كما سبق أن رأينا في الباب السابق. ومن زعماء المدرسة السوفسطائية نذكر على سبيل المثال لا الحصر بروتاجوراس (٤٨٥-٤١٥) وجورجياس (٤٨٠-٣٧٦) وهيبياس (معاصر بروتاجوراس) وثراسيماخوس الخالقدونى (ازدهر فيما بين ٤٣٠ و ٤٠٠) وبروديكوس (معاصر سقراط).

كرس بروتاجوراس وقتاً كبيراً للدراسات النحوية، فدرس حالات الإعراب وصيغ الأفعال وأزمانها والفرق بين صيغة التمني والاستفهام والتقرير والأمر وما إلى ذلك. ولعل في مثل هذا السياق قد ورد نقده لهوميروس، إذ عاب عليه أنه يخاطب ربة الفنون بصيغة الأمر في مستهل ملحمة هكتور كما رأينا في الباب الأول. ويقول أفلاطون إن بروتاجوراس كان يقتطف من الشعراء لشرح آرائه النحوية واللغوية (محاورة "بروتاجوراس" فقرة ٣٣٩ وما يليه). أما بروديكوس فقد ركز جهده على تحديد وتعريف معاني المفردات وهذا ما حجب فيه سقراط. ويبدو من محاورة أفلاطون "بروتاجوراس" أن بروديكوس كان محدداً للغاية ودقيقاً تماماً في تعبيراته في مقابل حديث هيبياس الفضفاض.

وعندما جاء جورجياس إلى أثينا عام ٤٢٧ أحدث ثورة عارمة في مفاهيم الفكر والأدب، إذ أعلن صراحة - ما قد يقوله غيره ضمناً - أن النشر فن أدبي راقى لا يقل في ذلك عن الشعر. ويعتبر جورجياس أول منظر للنشر الأدبي^(١٢) وأساليب الكلام عنده هي المجاز trope أى التشبيه والتورية، التبادل hypallage أى استخدام كلمة بدلاً من أخرى، والقياس katachresis أى استخدام الكلمات لتؤدى معنى وفق قانون القياس والتكرار، والإيجاز والتوازن parisosis

(١٢) عن دور السوفسطائيين بصفة عامة وجورجياس بصفة خاصة في التنظير للأدب ولاسيما النشر راجع:

Grube, op, cit., pp. 15-21.

وعن القول بأفضلية النشر على الشعر راجع أدناه الباب السادس، ص ٦٢٦-٦٢٩.

أى إستخدام جمل متساوية متوازنة ومتوازية، التحول apostrophe أى تغيير مجرى الحديث للتوجه بالخطاب مباشرة إلى شخص أو إله ما، وأخيرا أسلوب المقابلة antithesis أى إيجاد تناقض مدروس بين الكلمات والعبارات. وتعزى إلى جورجياس عبارة مشهورة هى أن "الكلمة قديرة فى قوتها، ضئيلة فى جسمها، بل قد تكون غير مرئية، ولكنها بأفعالها التى تنجزها تكسب صفة القدسية، فهى التى تؤمن من خوف وتحرر من ألم وتجلب السرور وتنمى الشفقة"^(١٣).

٢- سقراط محاورا

ولد سقراط فى إحدى القرى الأتيكية، ولكنه عاش فى أثينا طوال حياته (٤٦٩-٣٩٩). وكان أبوه فيما يروى نحاتا يصنع التماثيل أو بناءً ميسور الحال. أما أمه فكانت قابلية. ولقد ورث سقراط عن أبيه حرفته فاشتغل فى مطلع حياته ولفترة قصيرة من الزمن نحاتا للتماثيل، ثم إنصرف عن هذه الحرفة فألت به ضائقة مالية. ومن الجدير بالذكر أن سقراط نفسه كان يحلو له أن يشبه طريقته فى التعليم بمهنة أمه، أى أنه كان يولد الأفكار من عقول تلاميذه. على أية حال فإن ما كان لدى سقراط من مال حتى بعد ترك حرفة تحت التماثيل كان يكفى لسد حاجاته الضرورية، لاسيما أنه كان يتميز عن غيره من الناس بالزهد والميل للتقشف. وأدى سقراط فى شبابه الخدمة العسكرية فإنضم إلى جنود المشاة. وتزوج فى وقت متأخر من امرأة تدعى كسانثيبى، يبدو أنها كانت ثرية مدللة، إذ رويت عنها حكايات لا تخلو من المبالغة ومفادها أنها كانت حادة المزاج، سليطة اللسان. وقد أنجب سقراط منها (وربما من غيرها؟) ثلاثة أولاد كانوا لا يزالون صغارا عندما حكم على أبيهم بالموت عام ٣٩٩. وقيل إنه كانت لسقراط زوجة ثانية غير

(١٣) عن الحركة السوفسطائية كما تناولتها أحدث الدراسات راجع:

G.B. Kerferd, The Sophistic movement. Cambridge 1981.

G.E.R. Lloyd, Magic Reason and Experience studies in the origin and development of Greek Science. Cambridge 1979.

F. Solmsen, Intellectual Experience of the Greek Enlightenment. Princeton 1975.

شرعية أو عشيقة pallake تدعى ميرتو Myrto.

كان الدافع الحقيقي وراء ترك سقراط لحرفة نحت التماثيل أنه وجد نفسه منساقا إلى الفلسفة أو "حب الحكمة" philosophia. ويقال إنه كان يشاهد كثيرا برفقة أرخيلاوس أحد فلاسفة الطبيعة الباحثين في أصل الكون وعناصره الأولية والذي إزدهر حول عام ٤٤١. لكن بمرور الزمن وقيل إنسلاخ الحروب البلوبونيسية (٤٣١) ببضع سنوات إنصرف سقراط عن هذا اللون من الفلسفة وكرس نفسه للبحث في السلوك القويم في الحياة عن طريق الحوار. وكان أسلوبه في الحوار جديدا وفريدا، ويمكن تسميته الإستجواب elenchos. فقد برع فيه حتى صار يعرف باسمه فيقال "الحوار السقراطي". كان يبدأ بطرح السؤال على محدثه ويسوقه إلى الإجابات، أى يستولد من أقواله عن طريق الإستقراء أو الإدراك العقلى ما يفترض أن يكون تعريفا جامعاً مانعاً لشيء ما، ويصلح لأن يكون أساساً لحقيقة ثابتة ومعرفة صحيحة. بيد إن سقراط عادة ما يورط محاوره رويدا رويدا في خطأ ما، أو يتغاضى عن إغفاله لنقطة أساسية تركها مبهمه دون إيضاح، فيستدرجه للإسترسال في الكلام والتمادى في الخطأ حتى يقع في تناقض ظاهر، كأن يقول في النهاية خلاف ما كان قد أكد في البداية. وبذلك ينكشف جهله أو يتأكد عجزه عن الفهم، ولاسيما عندما يعقب سقراط على إجابات محاوره ويصوب له أخطاءه. وكان سقراط يفعل ذلك مع كل من يلتقى بهم عرضا في السوق العامة وغيره من الأماكن، لاسيما إذا صادف رغبة لدى الناس في تبادل الأحاديث أو لاحظ إدعاء بسعة المعرفة من قبل البعض. ولعل سقراط قد بدأ يمارس هذا البحث المنهجى بطريق الحوار بعد أن ذهب صديقه خايريفون - كما يروى لنا أفلاطون - ليستشير نبوءة الإله أبوللون في دلفى بشأن سقراط. وعاد من هناك إلى أثينا حاملا جواب النبوءة الإلهية ومذيعا أمرها بين الناس. وفحواها "ليس هناك أحد أحكم من سقراط". وكما يقول أفلاطون شرع سقراط يحاور من إشتهروا بالحكمة في المدينة من خطباء وشعراء ورسامين إلى نحاتين بهدف إكتشاف

من يفضله فى الحكمة. وإكتشف أنهم جميعاً يدعون المعرفة ويزعمون الإلمام بكل شئ وهم لا يعرفون شيئاً، أما هو فلا يعرف شيئاً ويعرف أنه لا يعرف شيئاً. وبذلك صدقت نبوءة أبوللون وتيقن سقراط أنه أحكمهم جميعاً لأنه على الأقل يعمل بالحكمة القديمة المنقوشة على مدخل معبد أبوللون فى دلفى وهى "إعرف نفسك"، أى إعرف حدود طاقتك البشرية على المعرفة.

لم يكن سقراط يهتم بمظهره الخارجى، فكان قليل العناية بملبسه، متقشفاً فى مأكله عزوفاً عن الترف والدعة. وقد حبه الطبيعة قوة فى البدن وقدرة كبيرة على الإحتمال، وحرمة نعمة الوسامة فكان قبيح الوجه دميم الهيئة بشكل ملحوظ. ووراء هذا الوجه غير المليح كان يكمن عقل يتقد ذكاء، ونفس أبية وشجاعة نادرة وروح قوية، وصلابة خلقية. كان سقراط يجمع بين الإحساس العميق بالواجب والميل للمزاح المعتدل والطبع الكريم وحسن المعاشرة. وكان يتمتع بملكة الفكاهة، وبراعة فائقة فى التهكم والسخرية. ومن المؤكد أن هذه الصفات قد تضافرت على جذب كثير من التلاميذ والأتباع إليه طلباً لصحبته والإستماع إليه، والتخلق من حوله. كان بعضهم من أقرانه الذين ينتمون إلى مختلف الطبقات الدنيا ممن يمارسون هذه المهنة أو تلك الحرفة. وبعضهم الآخر كان من الشبان سليلى الأسر النبيلة، جاءوا سقراط للتزود بالمعرفة التى تؤهلهم للإشتغال مستقبلاً بالسياسة. وكان يأتيه أحياناً بعض المفكرين الجادين لإستشارته وإستطلاع رأيه فيما يعن لهم من مشكلات تشغل بالهم. كانت الحلقة السقراطية تضم مواطنين أثينيين ووافدين غرباء آتين من مدن إغريقية أخرى. وقد واصل بعضهم طريق البحث والتأمل بعد رحيل سقراط عن دنياهم حتى أصبحوا مؤسسى مدارس فلسفية تمثل مختلف الإتجاهات. فمن بين هؤلاء أفلاطون مؤسس المدرسة الأكاديمية - وسنتحدث عنه بعد قليل - وأنتيستثنيس مؤسس المدرسة الكلبيية وهو أيضاً أثينى. ومن تلاميذ سقراط أيضاً أريستيبوس القورينى وإقليدس (إيوكلیديس) الميجارى مؤسس المدرسة الميجارية. وربما كان بينهم أيضاً فيدون أحد مواطنى إيليس بشمال غرب البلوبونيسوس ومؤسس المدرسة الإيلية. هذا إلى جانب كسينوفون مؤرخ القرن الرابع والذى سنتحدث عنه أيضاً. ومن بين تلاميذ سقراط كذلك أيسخينيس

الملقب بالسقراطي والذي كتب محاورات سقراطية دافع فيها عن أستاذه، ورسم له صورة أمينة توضح ملامح شخصيته وخلقه وطريقته في الحوار.

وسقراط هو الفيلسوف الذي أصبحت مبادئه وأفكاره وتعاليمه جزءاً لا يتجزأ من تراث الحضارة الإغريقية، بل والحضارة الإنسانية عامة. فهو أول من نادى وأصر في ندائه على أن الإنسان ينبغي أن ينظم حياته في ضوء تفكيره هو وتفكيره فقط، دون الإكتراث بأية عوامل خارجية أو حتى أية مؤثرات عاطفية مالم تخضع جميعاً للتفكير العقلاني. كان أول من أثار بين تلاميذه قضايا الأخلاق والسلوك الفردي، وحثهم على التحقق بطريقة منهجية من صحة الافتراضات أو المسلمات الأساسية التي قد يبنون عليها أحكامهم. ويعتبر سقراط أول من أكد على ضرورة تحديد معاني الألفاظ العامة تحديداً دقيقاً وتعريفها تعريفاً جامعاً مانعاً. ومن ثم فهو رائد أعطى دفعة قوية لتطور الفكر الفلسفي في علم الأخلاق والمنطق.

ولقد عرّف سقراط بعض الشيء عن المسائل السماوية والميتافيزيقية، حيث أنها لا تعنيه كثيراً، فهي لا تمت لموضوع بحثه بصلة، ونعني الإنسان وسلوكه الخلقى. بيد أن أي شعور بالورع أو الخوف لم يكن ليعيق سقراط عن البحث والنقد والتعليق على كل صغيرة وكبيرة. ومع ذلك فهناك تساؤل مطروح حول معتقدات سقراط الدينية، إذ كان الكفر بالآلهة الإغريقية التقليدية من بين التهم الموجهة إليه في كوميديّة أريستوفانيس "السحب"^(١٤). التي عرضت عام ٤٢٣، وكذا في عريضة الدعوى التي حوكم بموجبها وأعدم سقراط عام ٣٩٩. ولا تزال هذه النقطة مثار جدل بين الباحثين حتى يومنا هذا. وليس هناك شك في أن سقراط كان رجلاً ذا شعور ديني عميق حريصاً على مراعاة الشعائر الدينية. لكن من المحتمل أنه طبق طريقته في النقد، أي منهجه الديالكتيكي على بعض المعتقدات الدينية التقليدية السائدة في عصره. ومن جهة أخرى ليس لدينا أي دليل مؤكد على أن سقراط كان عضواً منتبهاً إلى فرقة أو طائفة دينية منحرفة أو خارجة على

(١٤) نناقش هذه النقطة بالتفصيل في مقدمة الترجمة التي نشرناها لهذه المسرحية راجع: الباب الثالث ص ٤٠٦

المألوف من العقائد الدينية. لكننا نعرف ما رواه سقراط نفسه، أى تلك التجربة أو المعاناة الدينية التى مر بها بين الحين والآخر طوال حياته. ونعنى ذلك الوحي أو الهاتف الإلهى الذى كان يأمره باتباع سلوك معين ويوجهه فى تصرفاته كلما تطلب الموقف. لكن طبيعة هذا الوحي أو الهاتف لا تزال أمراً خفياً يكتنفه الغموض. بيد إنه قد شاع القول فى أثينا إنه يكفر بالآلهة الأوليمبية التقليدية ويتعبد لآلهة جديدة خاصة. وقيل عنه فى الأجيال التالية إنه كان يؤمن بفكرة الإله الواحد، حتى أننا نجد أمير الشعر العربى أحمد شوقي^(١٥). يقول فى "الهمزية النبوية" مخاطباً الرسول صلى الله عليه وسلم:

ناديت بالتوحيد وهو عقيدة نادى بها سقراط والقدماء

وعلى أية حال فإن صورة سقراط^(١٦) ودوره فى الفكر الإغريقى سيلقيان مزيداً من الإيضاح فى ثنايا حديثنا عن أفلاطون.

٣- أفلاطون متاًرجحاً بين الشعر والفلسفة:

بعد أفلاطون (٥٢٨ أو ٥٢٧-٤٣٧) المبع تلاميذ سقراط وأشهر الشخصيات الأدبية والفلسفية إبان النصف الأول من القرن الرابع، ويمكن اعتباره شاعر الفلسفة أو فيلسوف الأدب الإغريقى الأول. يقول عنه سيوسيبوس ابن أخته إنه ابن أبوللون نفسه^(١٧)، وهى مقولة نابغة عن إعجاب شديد بهذه الشخصية شبه الأسطورية من حيث تألق العبقرية. وقيل إن اسمه الأصلى هو أريستوكليس Aristokles، أما "أفلاطون" Platon فللقب أطلق عليه بسبب قامته

(١٥) عن رؤية شوقي للحضارة الإغريقية راجع أحمد عثمان: "الثقافة الكلاسيكية فى شعر شوقي" مجلة الشعر القاهرية عدد ١٦ (يوليو ١٩٧٩) ص ٦٢-٧٣. هذا وقد أعيد نشر هذا المقال فى كتاب طه وادى: شعر شوقي الغنائى والمسرحى، دار المعارف، الطبعة الثانية ١٩٨١، ص ٢٣٠-٢٤٨، وراجع كتابنا: كليوباترا وأنطونيوس دراسة فى فن بلوتارخوس وشكسبير وشوقي (الطبعة الثانية). إيجيتوس (القاهرة ١٩٩٠) ص ٣٣٣-٣٨٧.

(١٦) حول سقراط ودوره فى تاريخ الفكر الإنسانى راجع:

R. Kraut, Socrates and the state. Princeton University, Press 1984.

Diog. Laert., III 2.

(١٧)

المتينة وأكتافه العريضة Platys عرضا غير عاды. قبل أفلاطون دعوة ديونيسيوس الأول طاغية سيراكوساى حوالى عام ٣٨٨ بهدف تطبيق مبادئه الفلسفية فى نظام الحكم أى ما يعرف بالمدينة الفاضلة. فلما فشلت المحاولة أعاد أفلاطون الكرة فى عصر ديونيسيوس الثانى. ولم يخرج أفلاطون هذه المرة أيضاً بنتيجة تذكر. بيد إنه تعرف فى صقلية على أتباع المدرسة الفيثاغورية، التى تركت مبادئها بعض التأثير على كتاباته اللاحقة. وقضى أفلاطون بقية حياته مدرسا ومعلما للفضيلة.

ومن المحتمل أن يكون أفلاطون قد بدأ فى كتابة محاوراته بعد موت سقراط مباشرة عام ٣٩٩. ومن حسن الحظ أن وصلتنا كل مؤلفات أفلاطون، ويمكن تقسيم محاوراته إلى ثلاثة أقسام: القسم الأول: المحاورات السقراطية حيث يلعب سقراط الدور الرئيسى فى الحوار. وتندرج فى هذه المجموعة المحاورات التالية: "كريتون"، و "خارميدس" و "لاخيس" و "إيوثيفرون" و "هيبياس الأصغر" و "هيبياس الأكبر" (المشكوك فى نسبتها إلى أفلاطون) و "إيون" و "ليسيس". أما محاورة "الدفاع" فهناك من يتحفظون عليها قائلين بأنها نسخة من دفاع سقراط عن نفسه أمام المحكمة، أى أنها من تأليف الأخير.

أما القسم الثانى فيضم المحاورات التى عادة ما تسمى المجموعة الأفلاطونية الأولى والثانية. فرغم أن سقراط فى هذه المحاورات لا يزال بارزا إلا أنه يعبر عن أفكار أفلاطون أكثر من التعبير عن نفسه. وتندرج فى هذا القسم المحاورات التالية:

"إيوثيديموس" : وفيها يندد أفلاطون بمجموعة من السوفسطائيين.
 "كراتيلوس" : وتعد بحثا فى الإشتقاق اللغوى والعلاقة بين المفردات ومدلولاتها.
 "فايدون" : وهى دفاع تمجيدى عن سقراط، وتصف أيامه الأخيرة فى الحياة.
 "الجمهورية" : وتعتبر رائعة أفلاطون دون جدال، وتقع فى عشرة كتب. يرسم أفلاطون فى الكتاب الثانى والثالث والرابع منها صورة الدولة المثالية التى هى أقرب ما تكون للشيوعية. وفيها يتدرب الحكام أو الحراس

phylakes تدريباً جيداً ولا يمتلكون أى شئ على الإطلاق. أما بقية كتب المحاورات فتعالج المشكلات التى يمكن أن تواجه هذا النظام، مثل وضع المرأة وطبيعة الزواج بين الحراس ومسألة التربية والتعليم.

"مينون" : وتدور حول مسألة الفضيلة وهل يمكن إكتسابها بالتعلم.

"الكيباديس" : ويتك فى نسبتها إلى أفلاطون.

"مينيكسينوس" : ومن المفارقات أن تلميذ سقراط هذا الذى تحمل المحاورات اسمه عنواناً يلعب دوراً ضئيلاً فيها. أما درره فى محاورات "ليسيس" و "فايدون" فهو أكبر بكثير.

"فايدروس" : وتحتوى نقداً لخطباء العصر.

"المأدبة" : وتشرح الحب الأفلاطونى.

"ثيايتيتوس" : وتدور حول نظرية المعرفة.

"بارمينيديس" : وفيها يتراجع أفلاطون ويعدل فى نظرية المثل. ذلك أن هذه المحاورات قد كتبت فى سن الستين وتمثل قمة نضوج أفلاطون وخبرته.

أما القسم الثالث فيضم المحاورات المسماة "المجموعة الأفلاطونية الثالثة". ولا يبرز سقراط إلا فى واحدة منها ويغيب عن بعضها تماماً. وتدرج فى هذا القسم المحاورات التالية:

"السوفسطائى" : وتعتبر استمراراً لمحاورات "ثيايتيتوس" وتهاجم السوفسطائيين.

"السياسى" : وهى بحث فى شخصية الملك أو "رجل الدولة" الحقيقى.

"تيميايوس" : وتدور حول فلسفة الكون أو الكوزمولوجيا وفيها يعود أفلاطون إلى نظرية المثل.

"كريتياس" : ووصلتنا ناقصة.

"فيليبوس" Philebos : وفيها يبرز سقراط.

"القوانين" : لا يظهر فيها سقراط قط، وتقدم بعض التعديلات فى الآراء

المطروحة فى محاورات "الجمهورية".

هذا وتعزى إلى أفلاطون ثلاثة عشر رسالة موجهة لبعض الشخصيات، وكذا بعض قصائد الإليجيات. لقد أمضى أفلاطون شطرا كبيرا من حياته يسير مسلك أستاذه سقراط، الذى ربما ماذا عصىته ولا عظم مجده لو لم ينشغل به تلميذه البار كل هذا الانشغال. ولقد كتب أفلاطون أربع محاورات عن الأيام الأخيرة فى حياة سقراط. ففي "يوثيفرون" نرى سقراط وهو على وشك المثل أمام المحكمة يناقش تلاميذه فى معنى الشعور والإلتزام بالواجب. وهناك من الدارسين من يعتقد أن محادثة "الدفاع" هى النص الفعلى الذى دافع به سقراط عن نفسه أمام المحكمة والذى إختتمه بالقول ساخرا:

"لقد آن الآوان للرحيل وكل منا يمضى فى طريقه. أنا إلى الموت وأنتم إلى الحياة. أيهما أفضل؟ لا يدرى أحد سوى الإله!"

وهو قول فيه من روح سقراط أكثر مما فيه من قلم أفلاطون. وفى محادثة "كريتون" نرى سقراط فى السجن ويقترح عليه البعض الهرب بعد تأمين الوسيلة الملائمة، ولكنه يرفض قائلا بأنه ينبغى الإنصياع للقوانين، لأنها أساس النظام بالمدينة ولأنه يدين بكل شئ لها ولا يستطيع الخروج عليها. ويصف أفلاطون فى محادثة "فايدون" الساعات الأخيرة لسقراط فى الحياة الدنيا، إذ تنتهى بشربه السم فعلا بعد مناقشة طويلة فى معنى الخلود.

كان سقراط - بشخصه وما أثار من موضوعات فلسفية وأخلاقية وتكشفه وبساطته - بالنسبة لأفلاطون تحديا كبيرا وقدوة تحتذى فى نفس الوقت. فبفضل سقراط أصبحت الفلسفة عند أفلاطون ليست مجرد تأمل بل أسلوبا فى الحياة وسلوكا يفرض إلتزامات معينة. ويلاحظ أن كل كتابات أفلاطون تنحصر أساسا فى المسائل الفلسفية، ويستزعى الإنتباه أيضاً أن أفلاطون لا يتحدث بلسان المتكلم المفرد قط. ومما لا شك فيه أن الكتابة فى شكل محاورات من إبتداعه وبنات أفكاره، بيد إن المضمون الفلسفى قد تكون له مصادر أخرى وفى مقدمتها سقراط

نفسه. وهناك رسالة من الأرجح أنها مقحمة على أفلاطون، غير أنها جديرة بالملاحظة، إذ تقول "ليست هناك ولن تكون قط أية كتابات منتظمة لأفلاطون، أما ما ينشر باسمه فهو في الحقيقة ينتمي إلى سقراط الذى عاد للحياة شاباً وسيماً"^(١٨). وهذه الرسالة مقحمة بروح السخرية، ولكنها تدل على أن أفلاطون - إن كان هو حقاً صاحبها - لا يعتبر كتاباته من وحي آرائه الشخصية. وإذا سلمنا بهذه الحقيقة فإن ذلك لا يعنى سوى أن الإجماع فقط قد جاء من سقراط، فتحول داخل عبقرية أفلاطون المبدعة إلى كيان جديد مكتمل النمو، وافر الحياة والعطاء. لقد وجد أفلاطون فى سقراط الأنموذج الكامل للمفكر والفنان، وظل هذا الأنموذج يتمركز فى دائرة تفكيره وكتاباته، ولكنه رويداً رويداً بدأ يتخلص من سيطرة هذا الأنموذج ويتحرر من تأثيره الأسر ليعبر عن نفسه مباشرة، ولكن بعد أن كانت قد مضت أخصب سنوات عمره التى قضاها فى تمجيد أستاذه. ومع ذلك فلم يكن أفلاطون متعصباً للأفكار التى يطرحها فى كتاباته، سواء فى المرحلة السقراطية أو تلك التى عبر فيها عن نفسه. ذلك أنه إقتنع بأن السعى إلى الحقيقة هو طرح للأسئلة والأسئلة المضادة، وقد يكون هذا السعى نفسه أى التساؤل أهم من الوصول إلى نتيجة ما لأنه ينشط الذهن ويوقظه، والنتائج لا تكون نهائية قط. ومن ثم يمكن القول بأنه إذا كان التفكير الديالكتيكي هو شغل سقراط الشاغل، فإن أفلاطون هو الذى صاغه أدباً. وبفضل إستخدام أسلوب الحوار الفلسفى فى كتاباته تمكن أفلاطون من إبراز عملية السعى إلى الحقيقة أثناء حدوثها الفعلى من البداية إلى النهاية، وذلك فى إطار عمل إبداعى رفيع المستوى.

ومما يلفت النظر أن أفلاطون يعتنى كثيراً بشخصياته المشاركة فى الحوار. ويمكن رسم الخطوط العريضة لما يحدث فى المحاوراة الأفلاطونية على النحو التالى: يبدأ سقراط بطرح سؤال ما على أحد المتحاورين. ثم ينهال عليه بأسئلة أخرى

متتالية تشكل فى مجموعها حصارا مطبقا لا يسع هذا المتحاور إزاءه سوى الاستسلام والإعتراف بأنه لا يعنى ما يقول. وهكذا يسيطر سقراط على كافة مشاهد المحاورة ويبرز واحداً من أهم الشخصيات فى الأدب الإغريقي، لأنه كريم ودود مع ضحاياه. حقا يشعر سقراط بالموودة تجاه محاوره، ولكنه لأمر ما يشدد قبضته عليه، حتى إن مينون الذى يعجب بسقراط يظهر شيئا من التمنع فى خضم هذا المد السقراطى، ويشبّهه بسمكة الرعاد الكهربائى (التوربيدو) لا من حيث المظهر الخارجى فحسب، بل من حيث طريقته فى الحوار. فهو يبدو كما لو أنه يرسل شحنة كهربائية تخدر كل من يقرب منه، بل وتركه ساكنا بلا حراك ولا ينطق ببنت شفة. ويشبه ألكيبياديس سقراط بأحد أفراد سلالة السيلينوى (أتباع ديونيسوس) العازفين على المزامير والفلسوت. ويشبّهه أيضاً بالساتيروس مارسىاس الذى يبدو قبيحا ولكنه يسحر الجميع بموسيقاه. يتحدث سقراط ببساطة شديدة ويستمد أمثلته من الحياة اليومية المتواضعة ويضفى الحيوية على أحاديثه بدس بعض اللمسات الشخصية فيها. هذا هو سقراط كما رسمه أفلاطون.

ويتألق أفلاطون أيضاً فى رسم شخصية محاورى سقراط، سواء أكان الشاب الصغير خارميديس الذى يشعر بالحياء بسبب هيئته المليحة والمثيرة للإعجاب، أو كان المنشد الملحمى إيون المشغول بإنشاد وتفسير هوميروس، أو كان كالليكليس المتقد ذكاء وأخية والتميز بالوقار والذى يدافع عن مبدأ "القوة هى الحق". ويجسد كيفالوس المسن عند أفلاطون الحكمة والسكينة الملازمين للشيوخوخة. أما ثراسيماخوس فهو جعجاع لا يجب أن تطرح عليه الأسئلة، ولا يجيد الدفاع عن نفسه. أما بروتاجوراس المبجل فيمتاز بالكياسة فى سلوكه والتحكم فى نفسه، يصد هجمات سقراط ويكسر حدة الموجات المتتابعة من أسئلته ببراعة ورباطة جأش. وتختلف شخصيات المحاورات الأفلاطونية عن أبطال التراجيديات الإغريقية فى كونها أقرب إلى المباشرة. وهى أيضاً تختلف عن أبطال الكوميديا لأنها ليست صورا كاريكاتيرية تهدف إلى السخرية المضحكة، بل هى شخصيات مألوفة تبدو

وكانها إنعكاس صادق للمواطن الأثيني نفسه. فمن محاورات أفلاطون نستطيع أن نتصور كيف كان الأثينيون يراقبون بعضهم بعضا عن كثب. ومن الملاحظ أن مفتاح الشخصية الأفلاطونية يكمن في آرائه وفي جدية طرح هذه الآراء، وكذا في القدرة على الدفاع عنها.

ولا ترقى الظنون قط إلى القيمة الأدبية الرفيعة لمحاورات أفلاطون. يضاف إلى ذلك أن المدقق في محاورات أفلاطون سيكتشف أنه لا يحصر تفكيره في سقراط فقط، وإنما يتسع إهتمامه فيشمل كل أفراد الحلقة التي تحلقت حوله. لقد وجد أفلاطون أن إعادة بناء أو إحياء العصر الذى سبقه يشكل خلفية مواتية لمحاوراته. وبرغم مرارة الحالة الراهنة في أثينا المتدهورة، إلا أن أفلاطون لا يتحمس لمغامرات عصر بريكليس المجيد. وقضى أفلاطون معظم سنى عمره متأملا ومتدبرا أمر رجالات الفكر آنذاك. ولكنه جعل محاوراته تجرى فى أماكن خيالية وتواريخ غير محددة، وهى على أية حال تقع فيما بين الفترة السابقة لقيام الحروب البلوبونيسية عام ٤٣١ حتى الحملة الصقلية عام ٤١٥، وكان أفلاطون نفسه عندئذ صبيا يناهز الرابعة عشر. أما محاوراته التى تعالج موضوع محاكمة سقراط وموته فتدور بالطبع فى فترة لاحقة، وكان أفلاطون قد بلغ من السن والخبرة ما يمكنه من معرفة ما يجرى حوله. ومعظم محاورات أفلاطون الأخرى تدور فى زمن بعيد، إذ يعتمد فيها المؤلف على ما كان قد سمعه أو علمه عن ذلك العصر. أفلاطون إذن فنان يعيد صياغة أحداث الماضى وشخصياته ومشكلاته بهدف التعبير عن الحاضر وآلامه وآماله. وكان من الطبيعى أن يتلهم أفلاطون الأرسقراطى ويحن للماضى المجيد، ولكنه لا يمتدحه بل دائما ما ينتقده، ولا تفلت من إنتقاداته حتى الإنجازات الضخمة فى الحياة والفنون التى حققها أبناء هذا الماضى، والتى لا تزال تثار إعجاب الأجيال المتتالية.

فى المرحلة الأولى كان أفلاطون يؤلف مقطوعات حوارية قصيرة، وكان سقراط يمثل فيها الراوى والشخصية الرئيسية. وتدور كل مقطوعة منها حول

موضوع واحد على نحو أو آخر. فموضوع "خارميديس" هو الاعتدال، وموضوع "ليسيس" هو الصداقة، وتدور "لاخيس" حول الشجاعة، أما "إيون" فتعالج مشكلة طبيعة الشعر ووظيفته^(١٩). ويلاحظ أن عدد المتحاورين دائما قليل جدا لا يزيد على أربعة أو خمسة، وتشبه المحاوراة الأفلاطونية في هذه المرحلة مسرحية من فصل واحد تجري في حوار رفيع المستوى. وفي محاورات هذه المرحلة أيضاً غالبا ما نجد شابا وسيما أو صديقا مخلصا، أو قيادة مشهورين، أو منشدا ملحميا يتغنى بأشعار هوميروس. يسأل الواحد منهم أسئلة تتصل بوجوده ذاته وحرفته، ومن محاورته مع سقراط يكتشف أنه غير متسق مع نفسه إلى حد أنه في النهاية يضطر إلى الاعتراف بأنه لا يعرف كنه الموضوع الذى يتناقش حوله. بيد أن أفلاطون يدس في ثانيا هذا الحوار لمسات جذابة، فمثلا عندما يختلف القائدان لاخيس ونيكيناس، أو عندما يظهر إيون إعجابا بهوميروس يصل إلى حد التقديس، نجد أنفسنا مشدودين إلى متابعة الحوار وهكذا يعتبر الحوار الأفلاطونى إنجازا أدبيا لا نظير له. ففي هذه المحاورات حطم سقراط بطريقته المعروفة فى الجدل المعتقدات المألوفة والبدهييات ولم يقدم بديلا. وهذا يعنى أن أفلاطون قد اعتبر أن النتائج السلبية السليمة أفضل بكثير من النتائج الإيجابية المغلوطة أو المزيفة. تلك هى خلاصة ما نجده فى محاورات المرحلة الأولى التى تنطوى تحت لواء الأدب أكثر من لواء الفلسفة. ولا غرو فى أن يتخذ الأدب النثرى الشكل الحوارى الذى هو من ناحية أساس الشعر المسرحى، ومن ناحية أخرى يعد جزءا من الحياة اليومية للمواطن الأثينى.

وفى المرحلة التالية أولى أفلاطون رسم الشخصيات ووجهات النظر التى يمثلونها مزيدا من العناية، وصارت محاوراته أكثر صقلا ودقة. وإستطاع المؤلف فى هذه المحاورات أن يخلق من مجموع جزئيات متفرقة عملا فنيا متكاملا يهدف إلى كشف عملية التفكير نفسها فى موضوع واحد رئيسى ومحدد، يتم فى النهاية الوصول بشأنه إلى نتيجة ما. ولقد

طور أفلاطون فى هذه المرحلة الأكثر نضوجا صورة سقراط الذى لم يعد مجرد محاور بارع. حقا إن المؤلف يرسم هذه الصورة من مخزون ذاكرته، ولكنه زينها بالكثير من بنات أفكاره وخياله الخصب وتجربته العريضة.

ولعل موضوع محاورة "بروتاجوراس" سيظل مثير بحث وأخذ ورد للأبد ودون إنقطاع، لأنه يدور حول السؤال: هل بالإمكان تعلم الفضيلة؟ ولقد عبر سقراط فى هذه المحاورة عن شكوكه فى ذلك معتمدا على أمثلة حية. وفى البداية تطرح القضية لصالح مبدأ إكتساب الفضيلة بالتعلم والتدرب على يد أستاذ بارع ومتحدث لبق مثل بروتاجوراس. يزعم هذا السوفسطائى أنه يستطيع أن يجعل الإنسان أفضل مما هو عليه بالتعليم. ومن الواضح أن هذا الأستاذ جاد فى زعمه وصادق مع نفسه، إذ يربط الفضيلة بالوظيفة الاجتماعية للإنسان. بيد أن سقراط لا يقتنع بهذه الآراء لأنه يطالب بالفضيلة المثلى لا النسبية، ويرى ألا وجود لها فى النظام الذى يقترحه بروتاجوراس. وتتطور المناقشة حتى تتعرض لقصيدة من نظم سيمونيدس يتحدث فيها عن صعوبة أن يكون الإنسان فاضلا. ولا تصل المحاورة إلى نتيجة محددة، ولكننا نخرج بانطباع مؤداه أن بروتاجوراس قد شرع يناقش القضية منطلقا من افتراضات وهمية زائفة أو مضللة.

وليس "جورجياس" - بطل المحاورة التى تحمل اسمه عنوانا - على نفس الدرجة من الجدية والوضوح مثل بروتاجوراس. ورغم أن جورجياس موجود طوال المحاورة، إلا أنه لا يلعب دورا حيويا فيها باستثناء البداية، حيث يقرر أنه دارس لفن الخطابة والإقناع. وحيث أن الخطبة تمثل الأداة الجوهرية فى لعبة الحياة السياسية، كان من الطبيعى والضرورى أن يتعرض الحوار لنظم الحكام. وتكتسب هذه المحاورة بعداً أعمق عندما يقول الشاب كالليكليس صاحب النفوذ إن "الخير" هو ما يشبع رغبات الإنسان وشهواته، وإن الحق فى عالم السياسة هو القوة لأن هذا هو قانون الطبيعة نفسها أى البقاء للأقوى. ويحترم سقراط أمانة وصدق كالليكليس، الذى يقول صراحة وجهرا ما يضمره الآخرون أى يؤمنون به

ويكتمونه. ويعبر كاليكليس عن إعجابه بأرخيلاوس ملك مقدونيا الذى يارتكاب عدة جرائم شق طريقه إلى الحكم والسلطان. فهو إذن إنسان يعد أكبر وأفظع المجرمين من ناحية، ويمثل أقصى ما يتمناه المرء من نجاح وازدهار فى الحياة من ناحية أخرى. وهنا يتقدم سقراط بطرح النموذج السليم للخير والفضيلة، وهو النموذج قائم على أسس الضمير والأخلاق. وينتهى سقراط إلى القول بأن على المرء أن يدفع الشر بالخير وأن يمارس العدالة والفضيلة.

وفى محاورة "فايدون" يوضح لنا أفلاطون على نحو عملى كيف يواجه فيلسوف مؤمن بالعقل والمنطق قوى الظلم والموت. وهنا لا يدع أفلاطون أى مجال للشك فى أنه معجب تمام الإعجاب بسقراط الإنسان صاحب المبادئ الأخلاقية. وتصور هذه المحاورة الساعات الأخيرة لسقراط فى الحياة، فتتناول الموضوعات التى تناقش فيها مع تلاميذه وأصدقائه. ومع أن موضوعه الرئيسى هو خلود الروح، إلا أن الحوار قادهم إلى مجالات أخرى. وفى النهاية طرح سقراط القضية القائمة على فكرة ستكون فيما بعد هى النقطة المحورية فى فلسفة أفلاطون. ونعنى نظرية المثل، والتى تلخص فى أن الوصول للحقيقة هو الهدف الأسمى للمعرفة، وأن كل ما تقع عليه أعيننا وكافة حواسنا إن هو إلا انعكاس للحقيقة المثلى. وربما كان سقراط نفسه يؤمن بهذه الفكرة. المهم أن أفلاطون يريد القول بأن الروح هى الشئ الحقيقى الوحيد، ومن ثم ينبغى أن تنجو من الموت وتبقى حية خالدة^(٢٠).

وإذا كانت المحاورات الثلاث "بروتاجوراس" و "جورجياس" و "فايدون" تعد من روائع أفلاطون وتنتمى على الأرجح إلى أواسط سنى حياته، فإن كل منها تعالج موضوعا رئيسيا من المحتمل أن يكون أفلاطون قد تعلمه على يد سقراط وأعاد خلقه وصياغته. أما فى محاورة "الجمهورية" فإنه يجمع كافة موضوعات هذه المحاورات الثلاث فى إطار محاورة واحدة أوسع أفقا. وبالطبع فإن هيمنة المؤلف

(٢٠) R. Hackforth, *Plato's Phaedo*, translated with an introduction and commentary. Cambridge University Press 1972.

على الهيكل العام لهذه المحاور أقل منها في المحاور السابقة. تبدأ المحاور البداية الأفلاطونية المعهودة، أي يكتسح سقراط محاوره ثراسيماخوس، الذي يعتنق مبدأ أن العدالة من شأن الأقوى. أما نهاية المحاور فهي فكرة دينية وكونية. وبين البداية والنهاية - وهما طرفا نقيض - يتعرض أفلاطون لقضايا أخرى مرتبطة بهما. ومع أن "الجمهورية" تحتفظ بشكل الحوار، فإنه بعد الكتاب الأول منها يقل عدد مرات تبادل الحوار. ويشرع سقراط في بسط آرائه لمستمعيه المتطلعين إليه في شغف وشوق لحديثه الطويل الأشبه بالمونولوج حول المدينة الفاضلة. ويبدو أن هذا الموضوع كان شائعا إبان القرن الرابع، إذ نجد الشاعر الكوميدي أريستوفانيس يتعرض له في "الطيور" و "برلمان النساء"^(٢١). وجدير بالذكر أن نفس هذا الموضوع - أي الأفكار الطوباوية حول المدينة الفاضلة - قد أعاده إلى الحياة في عصرنا الحديث كل من توماس مور وكامبانيا ولا وليم موريس وغيرهم^(٢٢). وهي أفكار لا يهدف صاحبها إلى تطبيقها بقدر ما يقصد أن تكون دليلا نافعا للسياسة. وأصحاب هذه الأفكار يفترضون أن السياسة غايتها تحقيق الخير وتربية الفضلاء، ومن ثم نجد أفلاطون يهتم اهتماما كبيرا بنظام التعليم.

يعود أفلاطون في "الجمهورية" إلى شرح الفكرة التي سبق أن تعرض لها في "فايدون" أي نظرية المثل. وفي فقرة معروفة لدى غالبية دارسي الفلسفة يشبه أفلاطون الناس في عالمنا هذا بأناس يقيمون في كهف ويديرون ظهرهم لضوء النهار، لأنهم لا يستطيعون النظر إليه لسبب أو لآخر. ومن خلفهم توقد نيران فهم لا يرون أمامهم سوى أشباحهم وظلالهم. وهذا التشبيه الأفلاطوني يذكرنا نحن المحدثين بفن الأراجوز وخيال ظل (أو حتى السينما)، وهي فنون لم تعرف أيام أفلاطون قط في حدود ما نعلم. المهم أن أفلاطون يريد أن يوضح ضالة وضحالة

(٢١) راجع أعلاه الباب الثالث وقارن. أحمد عثمان: المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ص ١٠٧-١٤٠.

(٢٢) Cf. M.R. Al Direeni, Utopianism outside literary Utopias, Arab Journal For the Humanities, Kuwait University No. 7, vol. 2 (1982), pp. 275-294.

ما يحصل عليه البشر من معلومات، فهي لا تعدو أن تكون ظلاً للحقيقة الأزلية. ومن ثم فإن عالمنا المرئى ليس حقيقياً، وإنما هو إنعكاس باهت للحقيقة. وأكثر من ذلك يقول أفلاطون إنه إذا أخذنا أحد هؤلاء الناس إلى خارج الكهف أى إلى ضوء الحقيقة الفعلية، سنجد أنه من العسير عليه التأقلم مع معطياتها بل من المحال أن يتعايش معها. ويقوم التعليم عند أفلاطون بواجب التوعية بالحقيقة والمثل العليا. وتتلاقى آراء أفلاطون مع إعتقاد بنداروس فى أن الأشياء الإلهية هى وحدها دون غيرها الأشياء الحقيقية فما عداها باطل. وقد يصل أبطال التراجيديا الإغريقية فى لحظات المصير الحاسمة إلى مثل هذا التفكير وقد يتبنونه بعض الوقت، بيد أن أفلاطون جعله فلسفة متكاملة وموقفاً ثابتاً.

إنتقد أفلاطون - كما فعل سقراط وأريستوفانيس - الديموقراطية الأثينية إبان القرن الخامس، ويعد وصفه لها رداً على الخطبة الجنائزية لبريكليس كما وردت عند ثوكيديديس فهو يفندها بنداً بنداً. والنظام الأفلاطونى فى الحكم نظام أوليجارخى وليس ديموقراطياً. ولا يقل هجوم أفلاطون على الفنون عن هذا الإنتقاد عنفاً وشراسة. ومن الملاحظ أن فنون الشعر والرسم وإلى حد ما الموسيقى تنال النصيب الأوفى من هجومه هذا. بل رغب فى طردها كلية من مدينته الفاضلة. وهناك ثلاثة دوافع لهذا الهجوم. فهو أولاً يرفض الشعر لأنه يظهر الآلهة فى صورة غير لائقة، وهى نظرة سبقه إليها كسينوفانيس وبنداروس. ويرى أفلاطون ثانياً أن الفنون تغذى وتنمى العواطف التى ينبغى السيطرة عليها دوماً. وقد يشى هذا رأى الأفلاطونى بأن صاحبه هو نفسه كان ضحية سهولة للفنون، أى أنه كان حساساً للغاية وضعيفاً أمامها فخاف على الناس منها، وخشى أن يفقدوا فضيلة الاعتدال بسببها وهى الفضيلة التى اعتبرها أساس التوازن النفسى. وهكذا كان إعتراض أفلاطون على الشعر والفنون إعتراضاً أخلاقياً. أما دافعه الثالث للهجوم على الفنون فيأتى من أن أفلاطون كان قد بنى نظريته على أساس فكرة المثل. فإذا كان العالم المادى من حولنا - كما يبدو من فكرة أهل الكهف

التي أشرنا إليها سلفاً - إنعكاساً للمثال الأزلي، فإن أعمال الفن التي تصور هذا العالم المادى تعد إذن إنعكاساً للإنعكاس. ومن ثم فهي تبعدنا عن الحقيقة ثلاث مرات. ويؤكد أفلاطون ويشدد على هذه النظرة. ولا يترك مجالاً للتقليل من شأن رفضه القاطع للفنون، فليست هناك فائدة من التسلل عبر الثغرة المتمثلة في قول البعض إن أفلاطون إنما يرفض الفن التمثيلي فقط لا الفن بصفة عامة^(٢٣).

للهولة الأولى يبدو رفض أفلاطون للفنون غير منطقي، لأنه لا يوجد فن يقوم على مجرد المحاكاة ولا شئ سواها. إن اعتراض أفلاطون على فن المحاكاة يعود إلى الصورة المنطبعة في ذهنه عن المنحى الأسطوري الذى إتخذه الفكر الإغريقى لعدة قرون، فهو المنحى المتبع والسائد حتى القرن الخامس. لقد أثار هذا الشغف بالأسطورة عواطف الإغريق أكثر مما ينبغى برأى أفلاطون. وحتى عندما بدأوا يفكرون بأسلوب رمزى أو فلسفى ظل تفكيرهم منغمساً فى الأسطورة بكل صورها المجازية والشعرية التي عبروا بها عن حقائق غاية فى الأهمية والدقة. وهذا ما يدينه أفلاطون. فعندما يكرس نفسه للبحث عن الحقيقة ويركز فكره فى عملية السعى إليها من خلال الديالكيتك، يجد المدخل الأسطوري عقبة فى طريقه مما استلزم نقضه، وهكذا انتصر أفلاطون لفكره الرياضى على روحه الشاعرية.

ومع ذلك فمن الملاحظ أن أفلاطون قد اضطّر لتقديم بعض التنازلات لصالح أسلوب التفكير الأسطوري الموروث والذى سبق أن رفضه. فهو نفسه يستخدم الأسطورة. وهنا لزام علينا أن نوضح ميل أفلاطون إلى التلوين والتنويع فى توظيف الأسطورة لتأييد أو تفنيد نقطة ما خيالية أو عاطفية. ثم نجده يحاول الوصول إلى نفس النتيجة بالتفكير العقلانى الصارم. وبعض هذه الأساطير بالنسبة له ليست مجرد قصص توضيحية تسرد على نحو مباشر وبسيط، لأنها فى إطار

(٢٣) عن نظرية أفلاطون فى الفن والشعر راجع:

W.C. Greene, "Plato's view of Poetry", HSCPh XXIX (1918) pp. 1-76.

وأنظر د. محمد صقر خفاجة: النقد الأدبى عند اليونان، ص ٨١-١٠٣.

عمله الفنى إرتدت ثوبا قشيباً. مثال ذلك الأسطورة التى يرويها بروتاجوراس فى المحاوراة التى تحمل اسمه عنواناً بمناسبة الحوار حول التطور الحضارى، فهو يعلل هذا التطور بتباين الأدوار التى لعبها كل من إبيميثيوس وبروميثيوس فى بداية التاريخ البشرى. فمع أن بروميثيوس قد رسم خطة ممتازة، إلا أنه ترك مهمة التنفيذ لأخيه الغبى إبيميثيوس الذى أفسد هذه الخطة بتصرفه الأخرق. من هنا يبدأ أول الخيط أو مكمن السر فى نجاح وفشل البشر بين الحين والآخر. وفى محاوراة "فايدروس" يشرح سقراط كيف تم اختراع حروف الأبجدية فى مصر على يد الإله توت الذى يتحدث عنها ويصفها بأنها "أكسير الذاكرة والحكمة"، بينما هى لدى إله آخر هو تاموس غير مقبولة على أساس أنها سوف تصيب ذاكرة الإنسان بالكسل وتعلمه النسيان^(٢٤). وهذا موقف يشبه إلى حد كبير ما يتردد بين الناس فى أيامنا هذه حول التطور الهائل فى تكنولوجيا المعلومات مع مطلع القرن الحادى والعشرين.

وفى محاورات "جورجياس" و "فايدون" و "الجمهورية" يستخدم أفلاطون ثلاثة أساطير تختلف فيما بينها فى التفاصيل، ولكنها جميعاً تتصل بموضوع الحشر والبعث وثواب الأخيار وعقاب الأشرار فى الحياة الأخرى. ولقد أولى أفلاطون هذه الأساطير عناية قد تفوق بقية أجزاء الحوار، فخلع عليها من الإتقان والدقة بل والشاعرية الشئ الكثير. بيد أن جاذبيتها الأخاذة تعود بالأساس إلى خصوبة الخيال الذى يقبع وراء وصف أفلاطون لعالم ما بعد الموت ولاسيما فى "الجمهورية"، عندما يقول إن روح إر الأرمينى تركت جسدها وتخلصت منه لتلقى ليس فقط الثواب - الذى قد تناله أرواح أخرى - بل سر الإنبعاث من جديد، عندما تختار كل روح الشكل المادى الذى تود أن تلبسه لتعود مرة أخرى للحياة الدنيا metapsychosis. فهنا يلجأ أفلاطون إلى الموروث الأسطورى الشائع - الذى ليس بالضرورة مرتبطاً بآلهة الأوليمبوس - لكى يوضح فكرته عن تناسخ الأرواح.

ولعله قد أفاد من تعاليم بيشاجوراس وإمبيدوكليس التى عرفها بنساروس وسيطرت على عبادات الأسرار فى إليوسيس. ومن المقطوع به أن سقراط قد عرف هذه الأفكار وآمن بها جملة - لا تفصيلا - أى إعتقد بأنها صادقة فى مجموعها، وإن تحفظ على بعض النقاط فيها. هذه المعتقدات الأسطورية نفسها هى التى يلتقطها أفلاطون ويصوغ منها فلسفته الكونية، وكذا مفهومه عن التناسخ فى كل من "فايدون" و "الجمهورية".

ومن الواضح أن وظيفة الأساطير هنا تتلخص فى تأكيد النتائج التى لا يمكن تثبيتها بالحوار وحده، تماما كما نفعل فى حديثنا اليومى عندما نختم أقوالنا بالحكم والأمثال الشعبية السائرة. فعندما يصف أفلاطون عذاب الأشرار فى الآخرة يسبرهن - مستبقا فى ذلك دانتى - أن هذا العذاب ليس مجرد العقاب اللائق والجزاء الوفاق لما إقترفوا من ذنوب فى دنياهم، بل هو جزء من طبيعتهم أى أنهم خلقوا للمعاناة التى لا يمكن فصلها عن أساليبهم الخبيثة فى الحياة. فالأسطورة عند أفلاطون لا تصلح موضوعا للمعرفة ولا للجدل، لأنه لا يمكن إقامة الدليل الحسى على وجودها، بل هى قصة تضم فى ثوبها الخيالى الفضفاض حقيقة أساسية معينة. ويكمن سر اعتقاد الناس وإيمانهم العميق بأساطير العذاب والثواب فى العالم الآخر ليس فقط فى أن هذه الأساطير تصر بشدة على التفرقة بين الخير والشر، بل أيضاً فى أنها تشبع رغبة الناس الملحة فى البقاء بعد الموت على نحو أو آخر ومهما كانت صورة هذا البقاء.

صفوة القول إن الأساطير الأفلاطونية لا تقربنا فحسب من الشعر، بل هى نفسها ضرب من الشعر. وقد يكون أفلاطون صادقا فى طرده للشعراء من مدينته الفاضلة، بيد أنه لم يستطع التخلص من الشاعرية المسيطرة على روحه وفنه. تلك الشاعرية التى بدونها ما كان ليصل إلى نتائج حاسمة فى محاوراته. قد تميل كفة الميزان لصالح الجانب الأخلاقى فى أدب وفلسفة أفلاطون، إلا أن التناقض بين الفلسفة والشعر عنده ظل مسألة عويصة لم تحسم قط، مع أنه قد يلجأ إلى الشعر أحيانا ليؤيد أو يفسر بعض القضايا الفلسفية. المهم أنه

ظل للنهائية متأرجحا بين هذين الجانبين في عبقريته.

وجنبا إلى جنب مع هذا التناقض الأفلاطونى الخلاق بين الفلسفة والشعر تأتى مسألة أخرى لا تقل تعقيدا ونعنى الحب. والحب الأفلاطونى لا ينحصر فى علاقة الرجل بالمرأة، بل يمتد ليشمل حب الرجل لـ لرجل أى الحب المثلى. ويبدو أن أفلاطون قد إتبع رأى أستاذه سقراط، الذى فيما يرجح كان يميل إلى تأييد هذا النوع الثانى من الحب. وجدير بالتنويه أن مثل هذا الحب قد لا يبوء سوى بالإدانة إبان القرن الرابع، لا سيما إذا بلغ حد العلاقة الجسدية. بيد أن الأمر لم يكن كذلك إبان القرن الخامس. إذ كان الناس - ولا سيما فى الوسط الأرستقراطى - لا يتخرجون فى الحديث عنه صراحة. ومن ثم فإن اهتمام أفلاطون به قد يكون متمشيا مع إتجاهه العام أى الحديث عن الماضى وإعادة تجسيده بهدف معالجة المشكلات المعاصرة. وفى محاورتى "السياس" و "خارميدس" لم يخف أفلاطون حقيقة أن سقراط كان يميل إلى صحبة الغلمان، جملى القسمات، بل كان ينجذب إنجذابا للحديث معهم ويشده إليهم شئ ما. وبالطبع نحن نستبعد أن يكون سقراط قد ذهب إلى أبعد من ذلك. ولزام علينا هنا أن ننوه إلى أنه فى مجتمع كان الشبان فيه يمارسون التمرينات الرياضية عراة (من هنا إسم المكان نفسه جمناسيون Gymnasion أى الجمنازيوم ويعنى حرفيا المكان الذى يتعرق فيه المرء) بعد أن يدلکوا أجسادهم بزيت الزيتون لم يكن أمرا إداً أو عجباً أن تشيع عبادة كمال وجمال الأجسام. وليس سقراط إذن فريداً فى إظهار شغفه بجمال الغلمان. وقد رأينا أن أريستوفانيس فى مسرحية "السحب" قد لمح إلى هذا الميل عند سقراط الذى إتهم فى نهاية المطاف بإفساد الشباب. المهم أن كل ذلك الجدل واللفظ كان كافيا لأن يدفع أفلاطون إلى معالجة الموضوع بجدية وحزم. وعنده يتحول الميل السقراطى البسيط إلى نظام متكامل ومقنن يتربع على عرشه الحب الذى يغذى الروح ويخلدها. وهذا هو موضوع محاروة "المأدبة".

فحول وليمة حافلة تستمر حتى الفجر يتناقش خمسة من الأصدقاء حول موضوع

الحب، وفي وقت لاحق ينضم إليهم سقراط وألكيباديس. وبعد أن يعرض كل منهم رأيه في الحب تتوافر لدينا صورة متعددة الجوانب له. يبدأ فايدروس الشاب الجميل بالحديث فيربط بين الحب والشرف، قائلاً بأن الحب قد يصل إلى حد التضحية بالنفس كما حدث في حالة ألكيستيس (الأسطورة مرة أخرى). ويفرق باوسانياس بين نوعين من الحب أحدهما سماوى والآخر دنيوى أو ترابى وهو شعبى شائع، إلا أن المتحدث نفسه يجذب النوع الأول على اعتبار أنه الأرقى. وبعد أن يطرح كل من أريكسيماخوس وأريستوفانيس وأجاثون وجهات نظرهم يدخل سقراط ويحكى كيف أنه ذات مرة التقى بديوتيميا المرأة المقدسة (أو حرفياً التى كرمها الإله زيوس) فى مانتينيا فعلمته أن يسمو فوق الجمال الجسدى إلى حب الجمال الخالد، بل أن يتطلع دوماً إلى عالم الخلود. وعندئذ يندفع ألكيباديس المخمور - فيما يبدو - ويتحدث عن حبه لسقراط. ويستمر الحديث حتى تبرز أشعة الشمس فيذهب بعض الأصدقاء لينالوا قسطاً من النوم، بينما يعود سقراط إلى مجادلاته. وإذا كانت "المأدبة" ترفض الأشكال الدنيا من الحب، فإنها تتوج الحب السامى باعتباره مصدراً رئيسياً للإلهام والفعل النبيل.

وتدور محادثة "فايدروس" فى الريف، حيث يتحاور سقراط وفايدروس فى ظل شجرة على ضفة مجرى مائى عن الحب والخطابة. ومع أن المحادثة تخرج الموضوعين بمهارة فائقة إلا أن التركيز ينصب على موضوع الحب. وهنا تتناول المناقشة جانبى الحب أى الحب السامى والحب السافل: ويعالج المتحاوران الجانب الأول فى ضوء مقطوعة للخطيب ليسياس تتحدث عن الحب الرخيص، الذى لا يجد سقراط صعوبة فى رفضه وصولاً إلى الحب الأسمى الذى يعتبره قوة خلاقية. ويقول سقراط إن الروح عربية يجرها حصانان أحدهما جامع لا يمكن السيطرة عليه، والآخر متأنى يبحث عن أفضل الطرق وينتقى أسمى الأشياء. والروح قادرة على هذا الاتجاه الثانى ودليلها فيه هو الحب، الذى إذا سارت وراءه وإتخذته قائداً ومرشداً دخلت العالم غير المرئى أى دنيا الحقيقة. فالحب هو القوة التى تضع الروح على الطريق السليمة، وبدون الحب فإن السعى إلى حياة أفضل سيكون أصعب مما هو عليه الآن.

علينا إذن أن نقرأ محاورات أفلاطون بوصفها أعمالاً أدبية، فذلك لن يعوقنا عن فهم آرائه الفلسفية بل سيزيدها وضوحاً. وسنلاحظ أنه لا نظير لهذه المحاورات من حيث شفافية ورشاقة لغتها، وكذا تنوع أساليبها وسلاسة مسراها. وجدير بالذكر أن أفلاطون يمثل قمة النثر الأدبي في أثينا، ولذلك حظى بكونه صاحب أفضل النصوص النثرية التي تدرس في الجامعات الحديثة والمعاصرة، مثله في ذلك مثل يوليوس قيصر بالنسبة للغة اللاتينية فهو صاحب أصفى نثر لاتيني. الجمل في محاورات أفلاطون متتابعة و متموجة في هدوء، وسابحة في لين مهما كان الموضوع عويصاً أو مبهماً. ومهما عظمت إنجازات الفلاسفة السابقين على أفلاطون في إيجاد الأداة اللغوية الصالحة للفلسفة فإن أفلاطون قد تفوق عليهم جميعاً، لأنه توصل إلى لغة مدهشة تماماً من حيث ملاءمتها التامة للحوار. وهي لغة لا تفتقر إلى الوضوح ويمكن إستيعابها بسهولة، مع أن أفلاطون يتعامل مع أفكار ليست بهذا الشيع والديوع. والغريب أنه كلما ازدادت أفكاره تعقيداً ازدادت مفرداته تبسيطاً. وكان يؤمن إيماناً راسخاً ومن البداية أن الفكر الجري يحتاج إلى ألفاظ شفافة متسقة الترتيب سلسلة الجريان. ولقد وصف أرسطو (شذرة ٧٣) لغة أفلاطون فقال إنها تقف في منتصف الطريق بين النثر والشعر^(٢٥).

(٢٥) عن أفلاطون بوجه عام أنظر الدراسات الحديثة التالية:

- A.E.Taylor, Plato the man and his work. Methuen & Co. Ltd, Reprint 1969.
G. Xenophon Santas, Socrates: Philosophy in Plato's Early Dialogues, Routledge & Kegan Paul 1979.
I.M. Crombie, An examination of Plato's doctrines. 2 vols. London 1962-1963.
R.K. Sprague, Plato's use of fallacy. London 1962.
H. Thesleff, Studies in the style of Plato. Helsinki 1967.
A. Ev. Moutsopoulos, "Rhétorique et Sophistique Artistiques selon Platon", Parnassos AZ, (1995), pp. 5-12.

ولقد ظهرت في اللغة العربية ترجمات عدة ودراسات كثيرة عن أفلاطون، ولكنها في مجملها تتناول فلسفياً لا أدبياً. ومن ثم رأينا أن نكتفى هنا بالإشارة فقط إلى أهم من تناولوا هذا الموضوع وهم يوسف كرم، ود. عبد الرحمن بدوي، ود. زكي نجيب محمود، د. فؤاد زكريا، د. أميرة مطر، د. عبد الغفار مكاوي، د. عزت قرني ود. مصطفى النشار وغيرهم، ويمكن الرجوع لمؤلفاتهم لمن يريد الإطلاع بالتفصيل عن مبادئ أفلاطون الفلسفية.

٤- أرسطو باحثاً موسوعياً :

أرسطو هو أعظم تلاميذ أفلاطون، ومنافسه الأوحيد في التربع على عرش الفلسفة، وهو أشهر مفكر في تاريخ الإنسانية. ولكنه من ناحية أخرى أقل من أستاذه أهمية فيما يتعلق بالنتاج الأدبي الإبداعي، وإن كان بحق مؤسس علم النقد الأدبي، بل صاحب أكبر تأثير من بين جميع أرباب التنظير للأدب عبر مختلف عصور التاريخ الإنساني والعالمي.

ولد أرسطو عام ٣٨٤ لأب يعمل طبيباً في ستاجيروس (التي تسمى الآن ستاجيرا) في خالكيديكي بطراقيا. جاء إلى أثينا عام ٣٦٧ وتلمذ على يد أفلاطون وبقي عشرين عاماً يدرس في الأكاديمية. وبعد موت الأستاذ رحل أرسطو إلى ميسيا حيث عاش مع هيرمياس طاغية أثارنيوس الذي كان صديقاً لأفلاطون وتبادل معه الرسائل. عامله هيرمياس معاملة ودية للغاية وزوجه من بيثياس بنت أخيه أو أخته وإبنته بالتبني. وبعد مقتل هيرمياس عام ٣٤٢/٣٤١ ذهب أرسطو إلى مقدونيا ليعيش في بلاط فيليب الثاني، حيث كان والد أرسطو في الأصل طبيب الملك أميناس الثاني. المهم أن أرسطو شغل في قصر فيليب الثاني منصب معلم الأمير الصغير، الذي سيصبح فيما بعد القائد الأشهر الإسكندر الأكبر، وكان حينذاك يناهز الخامسة عشر. وفي عام ٣٣٥/٣٣٤ عاد أرسطو إلى أثينا وأسس مدرسته المسماة بإسم معبد الإله أبوللون ليكيوس Lykeios أي الليكيون Lykeion (ومن هنا جاء إسم الليسيه Lycée بالفرنسية). وكانت مدرسة الليكيون الأرسطية هذه على الأرجح تقع فيما بين صخرة ليكابيتوس وإليسس Ilissos. ففي هذا المكان إستأجر أرسطو بعض المباني وأقام مدرسته التي كانت تضم فناء مغطى إستخدمه الأستاذ وتلاميذه ممشي peripatos يتجولون فيه أثناء الدراسة، ومن ثم عرف أتباع أرسطو بالمشائين peripatetikoí.

هنا في هذه المدرسة جمع أرسطو العديد من المخطوطات، وكون مكتبة تعد أنموذجاً رائداً لكل المكتبات في العالم القديم من بعده. وضمت هذه المكتبة خرائط عديدة ومتحفاً

كبيراً ووسائل إيضاح مختلفة تستخدم في التدريس. ويروى أن الاسكندر الأكبر قد أهدى أستاذه أرسطو مبلغ ثمانمائة تالنت معونة سخية تساعد على جمع وشراء هذه المقتنيات. ويقال كذلك إن هذا العاهل المقدوني قد أمر الصيادين والمغامرين في البر والبحر أن يحضروا إلى أرسطو كل ما يصادفهم من عجيب الأحياء والأشياء التي يمكن أن تكون مادة علمية خام تفيد الفيلسوف العالم لكي يجري عليها أبحاثه وتجاربه. ولقد قضى أرسطو الثمانية عشر سنة التالية لوصوله إلى أثينا في نشاط دؤوب معلماً ومؤلفاً. وبعد موت الاسكندر الأكبر ووصول الحزب الأثيني المعادي لمقدونيا إلى الحكم، غادر أرسطو المدينة متجهاً إلى خالكيس حيث مات في صيف ٣٢٢ بمرض في الجهاز الهضمي. وتنقل الروايات القديمة صورة ملامح أرسطو فنراه أصلع، نحيل الساقين، ضيق العينين، أثلغ اللسان، ولكنه بصفة عامة مهندس الهيئة، ويتميز بالميل إلى السخرية. وتنص الوصية التي تركها أرسطو على عدم بيع عبيده، بل تأمر بإعتاق بعضهم مما يدل على أنه كان كريم الطبع طيب القلب.

شملت مؤلفات أرسطو كل فروع الثقافة وغطت جميع ميادين العلم، فيما عدا الرياضيات والموسيقى. تتراوح الأعمال المنسوبة إليه من ٤٠٠ إلى ١٠٠٠ مؤلف. وبالطبع فإن هذه الأرقام تشمل أعمالاً تنسب إليه خطأ، إذ لم تصلنا من مؤلفاته سوى ٤٧ كتاباً. ومن الملاحظ أنها مؤلفات لم تكن كلها على الأقل معدة أصلاً للنشر، بيد أنها أكثر صقلاً وعمقاً من أن تكون مجرد تسجيل لمحاضرات هذا المعلم. وقد تكون "مذكرات" memoranda دونت للطلبة الذين فاتهم فرصة متابعة هذه المحاضرات. أي أنها مدونات قصد بها أن تحفظ بدقة ما لم يكن بالإمكان لأية ذاكرة بشرية عادية أو حتى لمذكرات طلابية أن تسعه.

وتظهر كتابات أرسطو إبتعاداً مطرداً عن تأثير أفلاطون الطاغى في باكورة إنتاجه. فأرسطو قد بدأ التأليف بتقليد أستاذه إذ كتب محاورات هو أيضاً. وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على أن أية محاولة لرسم الخطوط العريضة لفكر أرسطو لابد وأن تبدأ من إرتباطه الأولي بأستاذه أفلاطون والتصاقه بمبادئه وبروح الأكاديمية، التي تتلمذ فيها ردحا طويلاً من الزمن. ولقد كان أرسطو "أيونيا" بكل معاني الكلمة، أي باهتماماته الواسعة في ملاحظة

وتتبع عالم المتغيرات. لقد أحس بأنه لا يستطيع أن يقتنع اقتناعاً تاماً بنظرية أفلاطون عن وجود المثل الأزلية المستقلة أو أن هذه المثل ثابتة لا تتغير - كما ظن خطأ أن أفلاطون قال بذلك - فلم يقبل هذا تفسيراً لحقائق التغير والحركة في هذا الكون. أما عن المرحلة الأخيرة في الفكر الأفلاطوني الذي حلت فيه الأرقام محل المثل تفسيراً للوجود، فلم يقبل به أرسطو أيضاً، إذ إنه شغف بنظريات يودوكسوس وكالليبوس الفلكية. ولم يتحقق أرسطو من أن الرياضيات يمكن أن تكون أساساً للعلوم الطبيعية، حيث أن الدقة الرياضية تعتبر حجر الزاوية في هذه العلوم. وكان أقصى نجاح حققه أرسطو في مجال العلوم هو ما أنجزه في البيولوجيا أي علم الأحياء أو ما كان يسمى في العالم القديم "التاريخ الطبيعي" لأنه لا يعتمد - على الأقل في مراحل تطوره الأولى - على الرياضيات كثيراً. إذ يعتمد أرسطو في هذا المجال على الملاحظة الدقيقة والمنطق المجرد. وربما كان إتجاه أرسطو إلى البيولوجيا إحياء أفلاطونيا، لأن أحد تلاميذ الأكاديمية أي سيوسيوس قد أدلى بدلوه في هذا المضمار. وعلى أية حال فإن المدرسة الأيونية هي بلا شك صاحبة التأثير الأكبر في هذا الجانب من الفكر الأرسطي. إذ عرف عن أتباعها الشغف بمعرفة كل أنواع الظواهر الطبيعية. وفي الحقيقة لم يكن هناك شئ يستعصى على تطلعات أرسطو العلمية ومقدرته البحثية، صغر هذا الشئ أم كبر، فكل ما تقع عليه عيناه أو يتطرق إليه ذهنه يثير عنده شهية الدراسة والتمحيص. وهذا ما جعله يجمع مادة ضخمة عن نظم المدن الإغريقية وتاريخ المسرح بل وتاريخ الألعاب البيشية^(٢٦).

وتمتاز عقلية أرسطو بخاصيتين بارزتين أولاهما عدم التطرف. فهو في نظريته عن المعرفة ليس عقلانيا صرفاً ولا تجريبياً بحتاً، بل يعترف بدور كل الحواس وكذا المقدرة الذهنية

(٢٦) رأينا أن ترجى الحديث عن أرسطو ومؤلفاته ودراساته الأدبية وتصنيفاته وكذا قوائمها التاريخية ليكون بمثابة تمهيد في الباب التالي للعصر السكندري. ولكننا ننوه هنا إلى أن كتابه "دستور الأثينيين" - المكتشف على بردية من مصر في أوائل القرن العشرين - قد ترجمه د. طه حسين عن اللغة الفرنسية على الأرجح وأعاد الأب أوغسطينس بربرارة ترجمته مؤخراً عن اللغة الإغريقية ونشرته اللجنة الدولية لترجمة الروائع، بيروت ١٩٧٧.

فى إكتساب المعرفة. وبالنسبة للميتافيزيقيا لم يكن روحانيا خالصا ولا ماديا تماما، لأنه يعترف بمطالب كل من العقل والجسد على أساس أنهما وجهان لعملة واحدة. وفى مجال الأخلاقيات لا يدافع أرسطو عن اللذة، ولا يهجرها زاهدا أو منفرا منها. أما فى السياسة فلا يمكن تصنيفه على أنه أرسقراطى أو ديموقراطى، لأنه يدافع عن حكم الطبقة الوسطى. وبالنسبة للخاصية الثانية التى تتميز بها عقلية أرسطو فهى الدقة المتناهية والقدرة الفائقة على التصنيف العلمى. فإليه ندين نحن المحدثين - ضمن أشياء أخرى كثيرة - بتصنيف العلوم إلى نظرية وتطبيقية. وإلى هذه العقلية الأرسطية المنظمة تدين الفلسفة إبان تاريخها المتصل عبر كل العصور بالمصطلح الفلسفى الدقيق. فإنا بالفعل وإلى يومنا هذا عندما نتحدث أو نكتب فى الفلسفة نستخدم المفردات الأرسطية مثل: العام والخاص، الكلى والجزئى، المقدمة والنتيجة، الموضوع والمحمول، الشكل والمضمون، الاحتمال والواقع، وهلمجرا. وينطبق نفس الشئ على مجال النقد الأدبى فلا زالت كتب النقد المحدثين مليئة بالمصطلحات الأرسطية التى فى الواقع لا غنى لنا عنها مثل: المحاكاة، الوحدة الدرامية العضوية، العقدة والحل، التطهير، وما إلى ذلك.

ولا يتسع المجال لأن نعالج بالتفصيل إسهام أرسطو فى الأدب والنقد العالميين، ونكتفى فقط بالإشارة إلى أن أهم الكتابات التى خلدت إسم هذا الفيلسوف فى هذين المجالين هما كتاب "فن الشعر" Peri Poietikes و "الخطابة" Peri Rhetorikes، فالأول يضع القواعد والقوانين الأولية للنقد الأدبى علما منهجيا مستقلا. وكان من المفروض أن يعالج فيه أرسطو إلى جانب التراجيديا والملحمة المسرح الكوميدي أيضا ولكن الجزء الخاص به فقد ولم يصل إلينا. أما ما جاء بالكتاب عن الملحمة فهو أيضا مقتضب، ومن ثم يسود الإتجاه إلى إعتبار كتاب "فن الشعر" دراسة فى التراجيديا بصفة أساسية. ويعد هذا الكتاب بحق أكثر كتب أرسطو تأثيرا فى الفكر العالمى لأنه النبع الأصلى الذى نهل منه كل من تلاه وسطر سطر فى مجال النقد الأدبى أو التنظير للأدب بصفة عامة. وبالنسبة لكتاب "الخطابة" فهو يقدم تحليلا عن الوسائل التى يصبح بها الكلام مقنعا، فهو يدرس طرق الجدل وكيفية إثارة عواطف الناس، كما أنه يعالج موضوع الأسلوب واللغة. وعن هذا الكتاب يقول

الدكتور عبد الرحمن بدوى فى مقدمة ترجمته له "على الرغم من مرور أكثر من ثلاثة وعشرين قرناً على هذا الكتاب، فلا يزال حتى اليوم عمدة الباحثين فى الخطابة والبلاغة، ولا نعلم فى تاريخ الكتابة فى هذين الفنين ما يفوقه حتى يوم الناس هذا"^(٢٧). وقد احتفى العرب القدامى بهذين المؤلفين الأرسطيين أكثر من غيرهما إذ ترجموهما وعلقوا عليهما وخصوصهما وردوا عليهما فى بعض النواحي. ثم نقل هذا التراث العربى الأرسطى إلى اللغة اللاتينية فكان له أكبر الأثر على أوروبا الناهضة^(٢٨).

وفى الواقع لا يتسع المجال لتناول نظرية أرسطو فى الفن والأدب بصفة عامة والتراجيديا بصفة خاصة، ولا للتعرض للشروح المختلفة والتفسيرات المتباينة

(٢٧) د. عبد الرحمن بدوى: الخطابة لأرسطو (ترجمه عن اليونانية وعلق عليه د. عبد الرحمن بدوى) دار الرشيد للنشر بالعراق ١٩٨٠، المقدمة ص ٢٠. وقارن:

W.M.A. Grimaldi, *Studies in the philosophy of Aristotle's Rhetoric*. Wiesbaden 1972.

ونوقشت فى جامعة القاهرة رسالة الماجستير التالية: نشوى ضيف الله جمعة، دراسة مقارنة لمفهوم الأسلوب فى الخطابة عند أرسطو وابن سينا. كلية الآداب - جامعة القاهرة ١٩٩٧.

عن نظرية أرسطو فى الفن والشعر عامة والتراجيديا بصفة خاصة أنظر:

S.H. Butcher, *Aristotle's theory of Poetry and fine arts*, London 1894, New York reprint 1951.

G.F. Else, *Aristotles' Poetics, The Argument*. Harvard 1957.

J. Jones, *On Aristotle and Greek Tragedy*. Chatto and Windus, London 1962.

ولا يمكن حصر كل ما كتب عن أرسطو الفيلسوف فى اللغة العربية فقد نال اهتماماً كبيراً من دارسى الفلسفة فى مصر والعالم العربى. بيد أن دوره فى التنظير للنثر الأدبى والبلاغة لم يلق بعد العناية الكافية وذلك بغض النظر عما كتب عن "فن الشعر" ونظرية الدراما الأرسطية. ويمكن الحديث عن "أرسطو العربى" راجع عبد الرحمن بدوى، أرسطو عند العرب دراسة ونصوص غير منشورة، الطبعة الثانية، وكالة المطبوعات. الكويت ١٩٧٨. وهناك دراسات عديدة فى هذا المجال ونكتفى بالإشارة إلى أحدثها ومنها الكتاب التالى باليونانية الحديثة:

G.D. Ziaka, *Aristote dans la Tradition Arabe*, Thessalonica. 1980.

E. Olson (ed.), *Aristotle's Poetics and English Literature*. Chicago 1965. (٢٨)

J.M. Bremer, *Hamartia, Tragic error in the Poetics and in Greek Tragedy* Amsterdam 1968.

B.R. Rees, "Pathos in the *Poetics* of Aristotle" G & R 19 (1972), pp. 1-11.

T.C.W. Stinton, "Hamartia in Aristotle and Greek Tragedy" CQ n.s. 25 (1975), pp. 221-254.

لهذه النظرية، ولا لرصد تأثيرات أرسطو في عالم النقد الأدبي ولا سيما النقد المسرحي منذ العصر الروماني ومرورا بالعصور الوسطى وعصر النهضة وإلى يومنا هذا. نترك كل ذلك للكتب المتخصصة في النقد الأدبي. ولكننا على أية حال نغتنم هذه الفرصة لكي نبه الأذهان إلى نقطتين مهمتين. الأولى أننا لا يمكن أن نستوعب طبيعة الشعر الإغريقي ووظيفته - ولا سيما التراجيديا - دون الرجوع إلى أرسطو وكتابه "فن الشعر". أما النقطة الثانية فهي أننا لا نقبل الاحتكام إلى أرسطو وحده في تقييمنا للتراجيديا الإغريقية وبعبارة أخرى لا يصح أن نعتبر القواعد الأرسطية في الكتابة الدرامية ميزاناً حساساً ومنفرداً نزن به كل صغيرة وكبيرة في المسرح الإغريقي وغيره وندين هذه المسرحية أو تلك لأنها أغفلت أو أهملت قاعدة أرسطية ما. ذلك أن أرسطو قد عاش بعد ازدهار التراجيديا الإغريقية بحوالى قرن من الزمان، فقواعده قد جاءت في فترة لاحقة للتراجيديا إذن ولا يصح تطبيقها على الأخيرة بأثر رجعي أو بحرفية متزمتة. والأفضل أن ندرس التراجيديا الإغريقية من جميع جوانبها المختلفة وفي إطار عصرها وملابساته الفكرية والاجتماعية والسياسية، ثم نقبس من كتاب "فن الشعر" لأرسطو ما يهدينا إلى فهم هذا الجانب الفني أو ذاك. ينبغي أن نوظف "فن الشعر" لأرسطو إذن كمصباح كشاف يضيئ لنا ما يغمض علينا في دهاليز الفن المسرحي^(٢٩).

(٢٩) راجع أحمد عثمان: قناع البريختية، في أماكن متفرقة. ومن أحدث الدراسات عن أرسطو أنظر:

D.J. Allan, The Philosophy of Aristotle. 2nd ed. London 1970.

J.L. Ackrill, Aristotle the Philosopher. Oxford 1981.

A. Edel, Aristotle and his philosophy. Chapel Hill 1982.

A. Kenny, The Aristotelian Ethics. Oxford 1978.

A.O. Rorty, Essay on Aristotle's Ethics. Berkeley & Los Angeles 1980.

J.D.G. Evans, Aristotle's concept of dialectic. Cambridge 1977.

G. Morpargo - Tagliabue, Linguistica e stilistica di Aristotele. Rome 1967.

الفصل الثانى

علم التاريخ

١- من الأساطير إلى الحقائق

بصفة عامة تعنى كلمة "هستوريا" *historia* فى اللغة الإغريقية - وتكتب فى اللهجة الأيونية هكذا *historie* ^(٣٠) - إما "البحث" أو "التقصى". ولقد بقى هذا المعنى القديم فى تسمية علم الأحياء. "البحث فى الطبيعة" أو "التاريخ الطبيعى" وباللاتينية *historia naturalis*، وهى تسمية لازالت تستخدم حتى يومنا هذا. وبالطبع كانت هناك محاولات بدائية مبكرة لكتابة تاريخ حولى محلى هنا وهناك فى بلاد الإغريق. بيد أن فن كتابة التاريخ بلغة أدبية ودقة علمية لم يبدأ قبل القرن السادس وفى أيونيا.

ومن أوائل الأسماء التى نسمع عنها فى هذا المجال كادموس بن بانديون من ميليتوس الذى ألف كتابا عن إستعمار ميليتوس وأيونيا بصفة عامة. وهناك فيريكيديس بن بابيس من سيرا (سيروس) الجزيرة التى تقع قرب ميلوس، وكان معاصرا للحكماء السبعة ^(٣١) أى عاش فى بداية القرن السادس. قيل إنه كتب خمسة أو سبعة أعمال سردية عن أنساب الآلهة، فهى إذن أعمال أسطورية تعالج أصل وأنساب الآلهة مما يشى بأن فيريكيديس كان يسير على درب هيسودوس. وبعد ذلك تأتى مجموعة الكتاب المعروفين باسم "اللوجوجرافيون" *Logographoi* وكانوا فى أغلبهم أيونيين أيضاً. والمعلومات التى وصلتنا عنهم غير مباشرة، ومنها عرفنا أنهم يمثلون محاولة بدائية لتنظيم المادة الأسطورية أى الروايات المبعثرة شتاتاً هنا وهناك. ولقد واصل هؤلاء الكتاب السير على منوال الموروث الملحمى التقليدى متبعين فى نفس الوقت التصنيف والترتيب القائمين على التناسل والأنساب. ومن أسماء مجموعة الكتاب هؤلاء نذكر سكيلاكس من كارياندا وأكوسيلائوس من أرجوس وخارون

(٣٠) أحمد عثمان: "طه حسين ومستقبل الثقافة الكلاسيكية فى مصر والعالم العربى". الكتاب التذكارى لطله

حسين، (كلية الآداب - جامعة القاهرة ١٩٩٨)، ص ٦٨٧-٧٧٠.

(٣١) أنظر أعلاه. الباب الثانى، ص ١٣٢ حاشية رقم ١.

من لامبساكوس وديونيسيوس من ميليتوس وهيكتايوس من ميليتوس أيضاً. ومما يروى أن الإمبراطور الفارسي داريوس استخدم سكيلاكس لإجراء أبحاث جغرافية معينة ربما إنتهت به إلى رسم خريطة periplous أو بالأحرى تصوير مسار رحلة بحرية إلى بلاد العرب.

ولنتوقف قليلاً عند جهود هيكتايوس المولود حوالي عام ٥٢٥، فقد كان جغرافياً هو أيضاً، وحظي بشرف أن يستشهد به هيرودوتوس كثيراً. كان نشطاً في السياسة فيما بين ٥٠٠ و ٤٩٤ بوصفه وطنياً متمرداً على الفرس وتدخلهم في الشئون الأيونية. كتب مؤلفين وبقيت لنا منهما بعض الشذرات. ففي كتابه "الأنساب" حاول أن يخص البشر بما سبق وإحتكره الآلهة عند هيسودوس. أما في الكتاب الثاني "دورة حول الأرض" Periodos Ges فقد أعطى وصفاً جغرافياً لأجزاء من أوروبا وآسيا وأفريقيا مع بعض السمات التفصيلية لسكانها. ووصل به الإستطراد إلى أن تحدث عن طرسوس في إسبانيا من جهة والهند من جهة أخرى. وكان من الطبيعي أن يفوز البحر المتوسط بالجزء الأكبر من الكتاب. ويعتبر هيكتايوس مؤسس التاريخ، لأنه وضع أمام جيله صورة للماضي السحيق، ورسخ مبدأ أن الشعوب ينبغي أن ترى في إطارها الجغرافي. ومع أنه تعرض لانتقاد شديد من جانب خلفائه بسبب سوء تقديراته وعدم صواب أحكامه، وكذا كثرة نقوله وطول إستشهاداته أى حجم إستعاراته من الآخرين، فإن هذا لا ينفي أن هيكتايوس كان واعياً بطبيعة المادة التي يتعامل معها. إذ يقول (شذرة ١) "وهذا الذي أسجله هنا هو ما سمعته يروى على لسان آخرين واعتبرته حقيقياً. ذلك أن قصص الإغريق من الكثرة بحيث أنها لا تحصى وتثير الضحك". ولقد انتقد هيكتايوس "أنساب الآلهة" لهيسودوس في مؤلفه "عن الأبطال" (Herologia شذرة ١٩) لأنه قد ورد فيها أن أيجيبيتوس (مصر) هو الذي أتى إلى أرجوس بحثاً عن بنات داناؤوس، والصحيح أن أبناءه هم الذين فعلوا ذلك وعددهم لا يمكن أن يصل إلى العشرين. ومن ثم "فأنساب الآلهة" تبدو مضحكة لأنها تتحدث عن "خمين". وهو العدد الذي أخذ به أيسخولوس في "المستجيرات"، كما رأينا في الباب الثالث من هذا الكتاب.

٢- هيرودوتوس أبو التاريخ

كان خطيب روما المفوه شيشرون صاحب الفضل فى إطلاق لقب "أبو التاريخ" *pater historiae* على هيرودوتوس^(٣٢)، فباعتدته سائر الأجيال من بعد ذلك وإلى يومنا هذا. عاش هيرودوتوس فيما بين عامى ٤٨٥ و ٤٢٨، أما مسقط رأسه فهى مدينة هاليكارناسوس على ساحل آسيا الصغرى التى لم يستقر فيها بصفة دائمة لأنه كان كثير الترحال. سافر إلى كرىيا على ساحل البحر الأسود، وإلى مصر عبر طريق فلسطين وصعد النيل حتى جنوب أسوان. كان من بين مؤسسى مستعمرة ثوريوى (Thourioi وباللاتينية Thuri) بجنوب غرب إيطاليا عام ٤٤٤ حيث أمضى هناك بضع سنوات. ولكنه كان يعشق مدينة أثينا أكثر من غيرها، فحصل على حقوق المواطنة فيها وعاش ردحا طويلا من الزمن هناك.

وإذا كنا قد حاولنا التعرف على طبيعة ملاحم هوميروس ووظيفتها من الأبيات الإستهلالية، فإنه يلزمنا أيضاً أن نلقى نظرة فاحصة على ما يقوله هيرودوتوس وهو يستهل تاريخه: "هذا تسجيل للبحث (أو التقصى *historie*) الذى قام به هيرودوتوس من هاليكارناسوس، لكى لا تنمحى أعمال الناس فى الماضى، وحتى لا تفقد حق التمجيد والتخليد الأعمال العظيمة والعجبية التى قام بها الإغريق أو الأجانب، وقبل أى شئ آخر لماذا حارب كل منهم الآخر". فهدف هيرودوتوس الأساسى هو رصد العلاقات بين الإغريق والشعوب الأجنبية والتى إنتهت إلى قيام الحروب الفارسية التى بلغت الذروة عام ٤٩٠-٤٨٠. وهو يرى ضرورة وضع هذه الحروب فى إطارها الصحيح، أى بدراسة الملابس التى جعلت الإغريق يصلون إلى حالة الحرب مع الفرس. يبدأ هيرودوتوس تاريخه بالتهديد الليدى إبان القرن السابع، ويستمر فى وصف هزيمة ليديا على يد قورش وخليفته داريوس وقمبيز، ثم يصل فى النهاية إلى إكسركسيس. ويبدى أبو

التاريخ إهتماما ملموسا بدراسة الفرس ويصف ممالكهم التى شملت بابل ومصر وكيف أنهم حاولوا فتح سكيثيا. ثم يتحول إلى أفريقيا ليخبرنا بهزيمة قمبيز هناك، ولكنه لا ينسى أن يعطى وصفا لسكان تلك المناطق. ويلاحظ أن هيرودوتوس فى الأجزاء الأولى من كتابه يتعرض بين الحين والآخر للتاريخ الإغريقى إبان القرن السابع والسادس. ولكنه ما أن يصل إلى صراع الفرس مع الأيونيين فى آسيا الصغرى حتى يتساوى قدر العناية التى يوليها لكل طرف من أطراف هذا الصراع. وفى الأجزاء الأخيرة من الكتاب يتحدث بالتفصيل عن المعارك والأحداث السياسية للحروب الفارسية. وهكذا فإن الأجزاء الأولى تمثل الخلفية الأساسية للأحداث التى تجرى فى الأجزاء الأخيرة. بيد أن هذه الخلفية مليئة بالاستطرادات التى تخرج إلى حد بعيد عن الموضوع الرئيسى. ومرد ذلك أن المؤلف لا يملك وسيلة الحواشى التى يتمتع بها الكتاب فى عصرنا الحاضر، ومن ثم كان عليه أن يضع كل ما يريد توصيله من معلومات فى المتن. يضاف إلى ذلك أن فن رسم الخرائط لم يكن معروفا آنذاك، وكان على المؤرخ الخبير أن يستعاض عنها بما ترسمه الكلمات من معان وصور.

وأهم من ذلك أن مفهوم هيرودوتوس للتاريخ أوسع بكثير من مجرد رصد الأحداث السياسية أو الوقائع العسكرية. كان على يقين من أن الملابس التى تحيط بالناس هى التى قد تدفعهم إلى هذا الاتجاه أو ذاك فى الحياة، ومن ثم فلا مفر من دراسة هذه الملابس بالتفصيل والدقة كلما أمكن ذلك. كان يعرف أن هناك ثلاث قارات هى أوروبا وآسيا وأفريقيا، ولكنه تشكك فى وجود المحيط الذى يحيط بالأرض كلها، ولم يؤمن بوجود الهيربورين الذين قالت عنهم الأساطير إنهم يعيشون فيما وراء الرياح الشمالية (البورياس Boreas) حيث لا تطلع الشمس وتغيب إلا مرة واحدة فى السنة، وربما يقع هذا المكان فى المنطقة المعروفة الآن باسم "سيبيريا" فى روسيا. ويتحدث هيرودوتوس عن رحلات البحارة الفينيقين حول ساحل أفريقيا. وأهم الظواهر التى لفتت نظره بصفة خاصة النيل وما يجلب

من طمى غزير تكونت منه الدلتا، إذ ظن أبو التاريخ أن مصبات النيل ستغلق ذات يوم بسبب غزارة هذا الطمى، وعندئذ ستولد مصر جديدة في البحر الأحمر، وقد يقع ذلك بعد عشرين ألف عام. وحرص هيرودوتوس على زيارة مواقع المعارك التى دارت إبان الحروب الفارسية.

والفائدة الكبرى التى جناها هيرودوتوس من رحلاته تتمثل فى زيادة حماسه وفضوله لمعرفة السلالات، حتى أنه يعتبر بحق أول من وضع حجر الأساس فى علم الأنثروبولوجيا أو بالتحديد الإثنولوجيا. وقد علل معظم الفروق بين الشعوب بالظروف الطبيعية، فهو القائل بأن وجوه الأثيوبيين مسودة بسبب وهج الشمس التى تقوى الجماجم أيضاً وتمنع الصلع^(٣٣)، وبذل هيرودوتوس جهداً هائلاً وناجحاً فى تصنيف الشعوب وفق صفاتهم الجسدية ولغاتهم وعباداتهم وطقوسهم وطرائق حياتهم. وفى كل مرة يضرب لنا الأمثلة الصحيحة. فلاحظ مثلاً أن بعض أهل سكيثيا المقيمين فى عسقلون كانوا لا يلتحون على غير العادة المتبعة فى بلادهم الأصلية سكيثيا. ويدلل هيرودوتوس على دقته عندما يستعير بعض الكلمات الأجنبية التى لا مقابل لها فى اللغة الإغريقية. وحفظ لنا هيرودوتوس

(٣٣) يقول هيرودوتوس فى وصف معركة دأرت بين الفرس والمصريين: "هناك رأيت شيئاً عجبا وسمعت عنه من أهل البلد. فعظام القتلى من الطرفين فى هذه المعركة تبعثرت وإستقرت فى مكانين منفصلين.. فالعظام الفارسية تقع فى مكان والمصرية فى مكان آخر، حيث كان الجيشان يقفان منفصلين منذ البداية. بينما جماجم الفرس هشة ضعيفة asthenees بحيث أنك لو ألقيت مجرد شقافة psephos تهشمت، فإن الجماجم المصرية قوية إلى حد أن ضربة حجر lithos تكاد ألا تنال منها. ويقول الناس إن سبب ذلك ما سيأتى ذكره توا وما أصدقه أنا من جانبى بكل إطمئنان، وهو أن المصريين يحلقون شعر رؤوسهم منذ أيام الطفولة ولذلك تصبح العظام أكثر سمكا بفضل تعرضها للشمس. وهذا هو السبب أيضاً فى أنهم لا يصابون بمرض الصلع phalakrousthai، إذ أنه لا يوجد مكان آخر غير مصر يمكن أن ترى فيه مثل هذا العدد القليل من الرؤوس الصلعاء، إن جماجمهم قوية لهذا السبب. أما السبب فى أن جماجم الفرس ضعيفة فهو أنهم يضعون رؤوسهم طول حياتهم تحت أغطية الرأس tiarai التى يلبسونها دوماً وتلك هى حقيقة الأمر" (الكتاب الثالث ١٠-١٥). وأنظر أحمد عثمان: "كليوباترا وأنطونيوس"، ص ٣٥٤-٣٨٧.

فيضا من القصص الطريفة مثل قصة الفرعون المصرى أبسمتيك الذى أراد أن يعرف اللغة الأولى للبشر فعزل طفلين رضيعين بمجرد ولادتهما. فكانت أول كلمة نطقا بها هى "بيكوس" bekos وهى من اللغة الفريجية وتعنى "الخبز". وهكذا حسم الملك هذه المشكلة العويصة ! وإنشغل هيروودوتوس كثيرا بالطقوس الدينية لدى الفرس والمصريين والسكيثيين وغيرهم. وجذبه الحديث عن الطعام فلاحظ أن كل الشعوب دون إستثناء تتغذى على الحبوب أو الفواكه أو القروود أو القمل كما تفعل القبائل الرحل فى أفريقيا والهند. ويحكى هيروودوتوس كل ذلك بالتفصيل ويأطمئنان لا يشوبه أى شعور بالإمتعاض الذى قد يصيب أى إغريقى آخر يسمع مثل هذه الأوصاف. وكأن هيروودوتوس يحاول أن يقنع جمهوره عندما يذكره بمقولة بنداروس أى أن العادة هى سيدة كل شئ. وهكذا يتضح لنا أن هذه المعلومات الأنثروبولوجية كانت هى أيضاً مثل الجغرافيا خلفية ضرورية تستهدف التمهيد للأحداث المروية على الصعيد السياسى والحربى.

وفرضت مشكلة الحكم نفسها على هيروودوتوس، لأنه بعد خلع الماجوسى عن العرش فى فارس، تجادل المتآمرون حول نوع الحكم الذى سيقومونه. فدافع أوتانيس عن الديموقراطية وحيداً ميجابيزوس الأوليجارخية، أما داريوس فتمسك بالأوتوقراطية أى حكم الفرد المستبد. وأيد الأربعة الباقون منهم هذا الاتجاه الأخير فكانت له السيادة. وبغض النظر عن مصداقية هذه المناقشة حول نظام الحكم، فإن هيروودوتوس لم يقبل بنتيجتها لأنه كان من المعجبين المتحمسين للديموقراطية الأثينية حيث عزى إليها الفضل فى إنتصار الإغريق الساحق على الفرس. وهذا لا يعنى مع ذلك أن هيروودوتوس يعتبر الطفاعة أو الملوك المستبدين أشرارا بالضرورة. ومع أن هناك بعض العلماء الذين يشككون فى حصول أبى التاريخ على حقوق المواطنة الأثينية، فإنه على أية حال يتحدث باسم أثينا فى قمة عظمتها وأوج مجدها.

ما يشد الإنتباه فى تاريخ هيروودوتوس أنه كان شاهد عيان لكثير مما يروى من أحداث، ولكنه أحيانا يتوسع فى سرد ما سمعه من معلومات غير مباشرة أو تلك التى حصل

عليها بالبحث والتقصي. وهو ليس كالمؤرخ العصري يعتمد على وثائق مكتوبة وإن كان من المحتمل أنه قد حصل على بعض منها في مصر، غير أنه لم يكن يعرف لغة هذا البلد. ولذلك وقع هيرودوتوس ضحية المرشدين الذين قادوه هنا وهناك في وادي النيل، وراحوا يقصون عليه أخبارا لم تكن كلها صحيحة^(٣٤). ولم يزر هيرودوتوس فارس ويرجح أنه جمع معلوماته عن هذا البلد من الفرس الذين قابلهم في مصر أو أى مكان آخر. وكل ذلك يلزمنا ألا ننسى حقيقة أن مصدر هيرودوتوس الرئيسى هو الروايات الشفوية المتناقلة. ويفهم من مؤلفه أنه تحدث مع أناس يمثلون ما لا يقل عن أربعين مدينة أو إقليما إغريقيا - من قبرص إلى سيراكوسا (= سراقوسة) - وأكثر من ثلاثين بلدا أجنبيا شملت بلاد العرب وواحة سيوة والقوقاز وسكثيا وفارس وقرطاجة... إلخ. وكان هيرودوتوس على وعى تام بأن كل ما يروى على مسامعه ليس قابلا للتصديق. ومع أن منهجه ليس علميا دقيقا كل الدقة، فإن المرء يحس بأن أبا التاريخ كان يرى ضرورة تبنى معيار ما فأوجد لنفسه معايير الخاصة. لقد قرر أن يسجل كل ما تقع عليه عيناه وتلتقطه أذناه بغض النظر عن مصداقية هذا أو ذاك بالنسبة له هو شخصيا. فمثلا عندما إستدار الفينيقيون بسفنهم حول أفريقيا قالوا إن الشمس فى نقطة ما من رحلتهم أشرقت عن يمينهم، وكان هذا بالطبع صحيحا. ولكن هيرودوتوس الذى لم يعرف كروية الأرض كذبهم، ومع ذلك سجل لنا ما زعم أنه الكذب وثبت الآن أنه صحيح. وهكذا أفدنا كثيرا من حياده العلمى هذا. وهو فى كثير من الأحيان يورد آراء الأطراف المتنازعة فى حياد تام. فمثلا أورد الرواية الأثينية القائلة بأن الكورنثيين ولوا الأدبار هربا من معركة سلاميس المجيدة، ويضيف بأن أهل كورنثة ينفون ذلك نفيا قاطعا ويؤيدهم فى نفيهم هذا بقية الإغريق^(٣٥).

ومن الأهمية بمكان أن نتعرف على طبيعة العلاقة بين هيرودوتوس وجمهوره. من الأرجح أن أبا التاريخ كان يقرأ كتابه على جمهوره، وهذا يعنى أنه أثناء

(٣٤) A.B. Lloyd, "Herodotus on Egyptian Buildings: a test case" pp. 273-300 in, A. Powell, The Greek World (Routledge 1995).

(٣٥) أحمد عثمان: كليوباترا وأنطونيوس، ص ٣٥٤ وما يليها.

التأليف كان يضع فى إعتباره رد فعل هؤلاء المستمعين. وهنا ننوه إلى أن الأدب الإغريقى بصفة عامة أدب سماعى، أى أنه يلقى أو ينشد أو يمثل على الناس أكثر مما يقرأ. ومنذ زمن سحيق كان الإغريق قد تعودوا على الإنصات للأعمال الأدبية وأبسطها القصص التى يلقونها محترفون فى مكان عام وعلى جمهور مختلط التكوين. ولعل هذه العادة كانت معروفة لدى شعوب أخرى قديمة، لأن هيرودوتوس نفسه يحفظ لنا بعضا منها. مثل قصة الطست الذهبى الذى كان الملك أمازيس يغسل أقدامه ويتقيأ ويتبول فيه أيضاً هو وضيوفه، فصنع منه تمثالا للإله. فلما تزاحم الناس يتعبدون لهذا التمثال قال لهم "إن أمرى كأمر هذا الطست"، أى أنه كان من قبل ذلك من عامة الشعب، أما الآن فهو ملك وعليهم أن يعظموه. وبالفعل وافقوا على الخضوع له بعد أن كانوا لا يبجلونه^(٣٦). ومثل قصة الملك رمسيس الثالث (رامبسينيوس) الذى ألقى القبض على سارق خزائنه، فلما إكتشف مقدار البراعة التى بها تمت عملية السرقة كافأ هذا اللص بأن زوجه إبنته على أساس أنه "أذكى الناس جميعا". ومن الواضح أن هيرودوتوس يستخدم مثل هذه القصص الطريفة لجذب الناس إلى الإستماع إليه وهو يقرأ عليهم تاريخه، ولعل فى ذلك ما يذكركم بتأثير تقنية الإنشاد الملحمى على تكوين وبنية الملاحم.

وفى الواقع فإن هيرودوتوس كان لا يمكن أن يكون بمنأى عن التأثير الملحمى الذى لم ينجو من قبضته أى شاعر أو ناثر إغريقى. ولا ننسى أن عم (أو خال) هيرودوتوس هو بانياسيس الشاعر الملحمى الذى تغنى بأعمال هرقل. وعلىنا أن نلاحظ كيف أن هيرودوتوس بدأ تاريخه بداية ملحمية تذكرنا "بالإلياذة" أى بمجموعة من الأحداث العريضة غير المترابطة فيما بينها عضويا. ولكنه كلما تقدم وضع يده أكثر وأكثر على خيوط الربط الرفيعة، التى تنتهى إلى جمع كل الحقائق والأحداث لتصب فى مجرى واحد هو الحروب الفارسية. وهيرودوتوس مثل

الشاعر الملحمى يلذ له بين الحين والحين أن يستطرد ليحكى لنا شيئاً ما وجد فيه ما يتمتع مستمعيه أو لأى سبب آخر. المهم أن مواضع الاستطراد هذه وموضوعاته لا تدخل فى صلب الموضوع الرئيسى. وإذا كانت أية ملحمة تقوم على وجود شخصيات قوية مثيرة بشكل مبالغ فيه، فإننا لا نمر على أية صفحة من صفحات تاريخ هيرودوتوس إلا وصادفتنا مثل هذه الشخصيات. ومما لا شك فيه أن الشخصيات الملكية الفارسية - مثل داريوس - هم من إبتداعه هو، بيد أنه لم يرسم ملامح هذه الشخصيات وفق المفاهيم الإغريقية الشائعة عن الفرس، بل حسب ما تصور هو أن تكون عليه مثل هذه الشخصيات ذات النفوذ والسلطان. ولعل الأساطير المحلية قد أمدت هيرودوتوس بما يعينه على رسم هذه الشخصية أو تلك، مثل شخصية كليومينيس ملك إسبرطة الذى بعد حياة حافلة بالأعجاد فقد صوابه بسبب إدمان الشراب من خمر صافية فمزق نفسه حتى الموت. ومثل شخصية ميلتياديس الذى بإرادته القوية هيمن على سير المعركة فى ماراثون هيمنة كاملة، ولكنه بعدها وقع فى الطيش وإنتهى به الأمر إلى النفى، ولاسيما بعد فشله فى الهجوم على باروس. ولا يعجب هيرودوتوس بشخصية ثيميستوكليس، ولكنه بقدر فيه حسن التدبير وبعد النظر. ويتميز هيرودوتوس قبل أى شئ آخر بإنسياب روايته التاريخية فى سلاسة ومع فيض من التفاصيل، وميل لتقديم المفاجآت ومعالجة الموضوعات المهمة فى خطب تلقيها الشخصيات الرئيسية ولاسيما وهم بصدد إتخاذ قرارات حاسمة. وبكل ذلك ضرب هيرودوتوس مثلاً رائعاً فى كيفية توظيف التقنية الملحمية لصالح أغراض التأريخ. وكما فعل هوميروس عندما تحدث عن الإغريق والطرواديين فى شئ من الحياد الملحمى، يتخذ هيرودوتوس نفس الموقف بالنسبة للإغريق والفرس فيحاول أن يكون موضوعياً قدر طاقته. هذا برغم أن هدفه هو سرد "الأفعال العظيمة والعجيبة" وهى عبارة تذكرنا بأخرى هومرية ونعنى "أعجاد الرجال" Klea andron.

وتأثر هيرودوتوس كذلك بشعراء التراجيديات، وفى مقدمتهم سوفوكليس صديقه

الذى نظم له قصيدة لم تصلنا. ويظهر هذا التأثير التراجيدى فى بدايات تاريخ هيرودوتوس، عندما يخبرنا كيف أن كرويسوس (قارون ؟) ملك ليديا حاول تجنب نبوءة تقول إن ابنه سوف يقتل بواسطة سلاح حديدى، فمنع ابنه من ممارسة أية واجبات أو حتى هوايات خوفاً عليه من الموت، حتى جاء رجل يدعى أدراستوس وطلب اللجوء عند الملك الذى بالفعل منحه رعايته. وإستطاع هذا الضيف أن يقنع الملك بالسماح لابنه أن يذهب فى رحلة لإصطياد خنزير وحشى بصحبته. ونجحاً فعلاً فى قتل الخنزير ولكن أدراستوس قتل ابن كرويسوس بطريق الخطأ فتحققت النبوءة. وتشى هذه القصة بأن هيرودوتوس يحاكي فيها تراجيدية ما شاهدها فى العروض المسرحية بأثينا أو غيرها. أما إذا أمعنا النظر فى شخصية قمبيز قائد الحملة الفارسية على مصر لوجدناه أقرب ما يكون إلى شخصية حفيده إكسر كسيس قائد الحملة الفارسية على بلاد الإغريق وبطل مسرحية أيسخولوس الخالدة "الفرس"^(٣٧). فكل من قمبيز وحفيده تمتع بقوة عسكرية كبيرة قادته إلى شن الحروب على الشعوب المجاورة. وإذا كانت حملة قمبيز على مصر قد أفلحت فى إخضاع هذا البلد للسلطة الفارسية، على نقيض ما حدث لحملة إكسر كسيس على بلاد الإغريق، بيد أن نهاية كل منهما جاءت مماثلة للأخرى وهى نهاية كل جبار متغطرس. وكما علل أيسخولوس نهاية إكسر كسيس المأساوية بالصلف والعجرفة أى جريمة تخطى الحدود "الهيبريس" hybris، فإن هيرودوتوس أيضاً يعلل نهاية قمبيز المفجعة بالغطرسة وتعدى الحدود فهو يرتكب أشنع الجرائم فى حق مصر والمصريين ويسخر من معبوداتهم الدينية ويحاول قتل عجلهم المقدس أبيس. بل إنه بدافع الصلف أيضاً أرسل حملة على الواحات فى قلب الصحراء المجهولة فهلكت. وبلغ به التجاوز إلى حد قتل الأخ والأخت. وعندما أسرف فى الصلف والغرور ذهب عقله. وهكذا ينقل لنا كل من أيسخولوس وهيرودوتوس مضمونا فكريا متشابهاً، أحدهما عن طريق مسرحية تراجيدية بطلها إكسر كسيس، والآخر برواية تاريخية بطلها قمبيز^(٣٨).

(٣٧) قارن أعلاه، الباب الثالث، ص ٢٤٩-٣٠٢.

(٣٨) أحمد عثمان: كليوباترا وأنطونيوس، ص ٣٥٤-٣٨٧.

على أننا نجد في موقف هيرودوتوس من الديانة الإغريقية التقليدية ضرباً من الإزدواجية إن لم يكن التناقض. بيد أن هذا أمر لا ينفرد به هيرودوتوس، بل قد لا ينفرد به الفكر الدينى الإغريقى برمته إذا قارناه بمعتقدات الشعوب القديمة الأخرى. وكان من الطبيعى إبان القرن الخامس أن تنعكس حركات النقد والتشكيك فى اللاهوت التقليدى على الكتابات الأدبية شعرية كانت أم نثرية، وإن حاول مؤلفوها الوصول إلى بعض الحلول التوفيقية. وغنى عن التبيان أن التناقض فى ديانة مثل الديانة الإغريقية أمر حتمى، لأنها لا تقوم على كتاب مقدس أو معتمد ينبغى الإلتزام بنصه حرفياً. فهذا يعنى أن الباب مفتوح دائماً ليس فقط للإجتهد وإنما للإضافة أو الحذف أيضاً، ومن هنا جاءت التناقضات. وبصفة عامة يقبل هيرودوتوس بوجود آلهة الأوليمبوس التقليديين ويجل معابدهم ويراعى طقوسهم ولا يعترض على تقديسهم. ولم يحدث أن تساءل ذات مرة حول صحة نبوءات دلفى، بل يبذل جهداً ملموساً للإيحاء بأن هذه النبوءات حتى لو بدت فى البداية أنها غير صحيحة لا تلبث أن تثبت صحتها فى نهاية المطاف. ويسرد حادثة هجوم الفرس على دلفى وكيف تم ردهم على أعقابهم بعد أن خسروا الكثير بسبب عواصف البرق وسقوط قطع الصخر من فوق جبل البرناسوس على رؤوس المهاجمين مما ألحق بهم هزيمة منكرة. ويتحدث هيرودوتوس كذلك عن ظهور الإله بان للشاب فيديبيديس (Pheidippides) أو برواية أخرى فيليببيديس (Philippides) الذى كان يجرى حاملاً أنباء نزول الجيش الفارسى على ساحل ماراثون عام ٤٩٠ إلى إسبرطة طلباً لمعاونتها فقطع المسافة (١٥٠ ميلاً) فى يومين. وكذا ظهور هيلينى لإمرأة من إسبرطة. فمثل هذه الحكايات عن ظهور الآلهة والإلهات للناس هنا أو هناك كانت شائعة، وليس هناك ما يدعونا إلى القول بأن هيرودوتوس كان يشك فى صحتها. ومع ذلك - وكما قال أحد النقاد - فإن المرء يحس حيناً كأن أبا التاريخ يكتب للأطفال، ويحس حيناً آخر وكأنه يكتب للفلاسفة الكبار. فإلى جانب تصديقه لبعض الأشياء التى قد تبدو لنا غير قابلة

للتصديق، نجده فى أحيان كثيرة يتهم من الذين يصدقون أشياء أخرى مماثلة. فهو يقبل من الأثينيين إيمانهم بوجود ثعبان مقدس يعيش فوق الأكروبوليس، ويسخر من حقيقة أنهم يقدمون فطيرة معسولة له كل شهر، كما لو كان مخلوقا يسعى ويحيا ويأكل بالفعل. ولم يطعن هيرودوتوس فى وجود آلهة المصريين القدامى، بل سلط الضوء على نقاط التشابه بينهم وبين آلهة الإغريق، وهو بذلك يعد رائد علم الديانات المقارنة. وبصفة عامة يمكن أن نقول عن فكر هيرودوتوس الدينى إنه يمثل معتقدات الرجل العادى إبان القرن الخامس، أى ذلك الذى كان يعتقد فى الديانة التقليدية مع تعديل طفيف وتشذيب خفيف فى هذا الجانب أو ذاك.

ومما يلفت النظر أن هيرودوتوس يتحدث كثيرا عن حقد الآلهة أو حسدهم phthonos لأفراد البشر، الذين يحققون إنتصارات خارقة أو يتمتعون بقدرات فائقة تتعدى حدود المعتاد. وهو يطبق هذه الفكرة على سيرة كل من كرويسوس ملك ليديا وبوليكراتيس طاغية ساموس. وحالة كرويسوس واضحة تماما ولا تحتاج إلى مزيد من التفسير، فهو أغنى بنى البشر فى عصره وإنتهت حياته بالهزيمة القاضية على يد قورش وكذا خلعه عن العرش ثم موته. كان كرويسوس كريما مع كهنة معبد دلفى أثناء حياته، فلطالما أرسل لهم الهدايا الثمينة، وكان حفيبا بهم وبنوئاتهم التى كانت هى نفسها - بسبب غموضها - قد ضللت وقادته للهلاك. أما بوليكراتيس فقد كان أكثر ذكاء ونشاطا، إذ جمع بين سلطان الطغاة الجبار وثروة القراصنة وسطوتهم فى البحار، علاوة على أنه كان راعية للفنون والآداب، وإنتهى به الأمر إلى أنه وقع ضحية الخداع فهزم شر هزيمة على يد الفرس. يبدى هيرودوتوس اهتماما زائدا بهاتين الشخصيتين، لأنهما تجسدان فكرة حسد الآلهة التى يمكن تأويلها على أنها فلسفة كونية أى تفسير لنظام هذا الكون. إذ تقوم هذه الفكرة على أساس أن الخطة العامة للأشياء تستوجب ضرورة الحفاظ على التوازن والإنسجام، اللذين لو تحطم أحدهما أو كلاهما كان على الطبيعة نفسها أن تستعيد النظام المفقود بطريقة أو بأخرى. على أن هيرودوتوس يربط فكرة حسد

الآلهة^(٣٩). بحقيقة أن بعض الناس يركبهم الفرور وينقادون وراء نشوة النجاح فيقعون في الخطر أى تعدى الحدود أو "الهيبريس". وهذه فكرة معروفة من أيام هوميروس وإستغلتها فى أشعاره كل من سولون وبنداروس لتحذير النبلاء من الجرى وراء الأشياء الزائدة عن الحد أو التطرف فى أى اتجاه. وتعنى هذه الفكرة من الناحية السيكولوجية أن بعض النجاح يقود إلى التكبر والصلف أو بكلمة واحدة العمى. ولقد طبق هيرودوتوس هذه الفكرة على الفرس بصفة عامة، وسبقه فى ذلك أيسخولوس فى مسرحية "الفرس" مركزا على شخصية إكسركسيس كما سلف أن أئحنا.

يدين إذن هيرودوتوس بالشئ الكثير للملحمة والتراجيديا، إلا أن الشكل الفنى الذى إبتدعه لعمله التاريخى هو من بنات أفكاره، ونعنى فن الرواية الثرية القائمة على أحداث وقعت بالفعل. كان يعتقد بأن التاريخ مرغوب فيه لذاته، ولأن الحقيقة التى يقدمها للناس ضرورة لا غنى عنها. ويتمتع أبو التاريخ بالسّمات الأساسية والمتطلبات الجوهرية للمؤرخ الممتاز. وهو لا يقدم دروسا أخلاقية فى السياسة، ولكنه - مثل هوميروس وشعراء التراجيديا - ينشد إمتاع جمهوره وإفادته فى آن واحد، ونجح فى كليهما. فهو فنان بارع فى رواية الحكايات وموهبته هنا من الدرجة الأولى، يعرف كيف يلون فى أسلوبه وينوع فى نعمته ليقضى على الملل ويشد إنتباه مستمعيه أو قرائه. إنه مثلا يقدم لحديثه، عن أحد الملوك الفارسيين بقوله "أستياجيس كانت له بنت تدعى مائنداني، وحلم ذات مرة أنها جلبت المياه بكميات ضخمة للغاية حتى أنها فاضت فى المدينة وغطت كل آسيا". وهناك محتمل نصب نفسه ملكا على فارس مدعيا أنه سميرديس الذى كان قمبىز قد قتله. وإمتنع هذا المحتال عن الظهور فى الأماكن العامة ولم يكشف أحد أمره سوى إحدى زوجاته، التى فى جنح ظلام الليل إستطاعت أن تبين أن

(٣٩) راجع أعلاه، الباب الأول، ص ٨٦، حاشية رقم ٣١.

أذنه مقطوعة، أى أنه ليس سميرديس الحقيقى زوجها الفعلى الذى تعرفه جيدا. وعندما أراد المتمرّد الأيونى هستيايوس - المحبوس فى بلاط داريوس - أن يبعث برسالة سرية إلى ابن عمه أريستاجوراس، فإنه حلق رأس أحد عبيده ونقش الرسالة على جهمته وترك الشعر ينمو حتى طال فأخفى الرسالة، وعندئذ أرسله إلى ميليتوس أى لابن عمه. ويتميز عالم الحكايات عند هيرودوتوس على الحكايات الهومرية بأنه لا يحصر نفسه فى دائرة الأبطال، بل يسع كل صنوف البشر، الأمير الكبير، والعبد الحقير، الإغريق والأجانبى.. الخ.

ليس من الضرورى أن يكون هيرودوتوس قد شارك فى الحروب الفارسية ليكون وصفه لها صادقا وصحيحا. فوصفه للمعارك أكثر إقناعا من أية محاولة لإعادة صياغتها على يد المؤرخين المحدثين. إذ من المؤكد أنه قد عرف ساحة المعارك وتعرف على الرجال المشتبكين فيها تعرفا شخويا ومباشرا. ولقد شدته بعض أحداث هذه المعارك المتصلة بأناس يعرفهم ويعاشرهم. مثال ذلك حادثة كينيجيروس - أخى أيسخولوس - الذى قطعت يداه عندما تشبث بإحدى السفن الفارسية الهاربة^(٤٠). وهو يصف بالتفصيل ملابس وأسلحة جيش إكسر كسيس، ويكتسب هذا الوصف جاذبية خاصة بسبب تعدد الجنسيات فى الجيش الفارسى المذكور. المهم أن إكسر كسيس فى ثرموبيلاي كان قد أرسل أحد فرسانه للإستطلاع، فوجد بعض الإسبرطيين عرايا يمارسون التدريبات الرياضية والعسكرية، ووجد آخرين يمشطون شعرهم ولم ينتبه أحد منهم لوجود هذا الجاسوس الفارسى. ومثل هذه التفاصيل المثيرة للغاية من شأنها أن تحفز السامع أو القارئ على المتابعة باستمرار. تماما كما يحدث عندما يصف هيرودوتوس السفن الإغريقية فى خليج سلاميس حيث أرسل القائد ثيميستوكليس جاسوسا يدعى سيكينوس فى قارب صغير صوب الأسطول الفارسى ليشتع هناك بأن الإغريق على وشك الإنسحاب. وأفلحت الحيلة لأن الفرس تعجلوا الهجوم فكانت نهايتهم.

هيرودوتوس إذن كالفنان الدرامى يختار الحوادث التى تشد الانتباه، ولكنه إلى جانب ذلك يضيف من عندياته تعليقات تفوق فى أهميتها الحدث الرئيسى نفسه أحياناً. فالملك الإسبرطى المنفى ديماراتوس يقول لإكسركسيس عن الإسبرطيين إنهم "أحرار وحريتهم ليست بلا حدود، القانون سيدهم فلا سلطان يعلو سلطانه، ما يخافونه بقلوبهم أكبر بكثير من خوف رعاياك منك"^(٤١). وينصح برياندروس طاغية كورنثه ابنه فيقول "من الأفضل أن يحسدك الناس لا أن يشفقوا عليك"^(٤٢). وعندما عرض داريوس على زوجة أنتافيرنيس أن يعفو عن أحد أفراد أسرتها من القتل ويطلق سراحه فوجئ بأنها إختارت أخاها لا زوجها أو أحد أبنائها قائلة "قد أتزوج زوجاً آخر ياذن الإله، وقد يرزقنى الإله بخلف يعوضنى عن أبنائى الذين أفقدهم الآن، ولكن لأن أبى وأمى قد فارقا الحياة فلا أمل عندى الآن فى أن أعرض أخى هذا". وهما موقف وقول يذكرانا بشبيهين لهما فى مسرحية سوفوكليس "أنتيجونى"^(٤٣) حيث ضحت البطلة بسعادتها وروحها فى سبيل دفن أخيها. ويعلق هيرودوتوس على ما رآه فى مصر فيقول "إن المصريين بسلوكهم وعاداتهم قد ساروا على نقيض ما جرت به الممارسات المتبعة لدى كافة الشعوب"^(٤٤). ولا يفوته أيضاً التعليق على عادة الختان المصرية، إذ يقول إن المصريين يفضلون "النظافة على الوسامة"^(٤٥)، أى يفضلون الطهارة الحقيقية على الشكل الجميل الذى قد يكون من الداخل قدراً. ومن أبلغ العبارات التى قيلت عن الزعيم الأثينى الأشهر ما ورد عند هيرودوتوس، إذ روى ما يلى: "ذات ليلة حلمت أجاريسى الحامل بأنها وضعت أسداً، وبعد أيام قليلة ولدت طفلها الأُمجد بريكليس"^(٤٦).

Hdt. VII, 104, 4.

(٤١)

Idem, III, 52, 5.

(٤٢)

Idem, III, 119, 6; cf. Sophocles, Antigone, 904-912.

(٤٣)

Hdt., II, 35, 2.

(٤٤)

Idem, 37, 2.

(٤٥)

Idem, VI, 131, 2.

(٤٦)

هكذا تمتع هيرودوتوس بشخصية الأديب المبدع والمفكر المتفلسف، وتميز بعقلية الباحث المدقق. وجمع بين التقوى الدينية المتماسكة من جهة، والتفتح العاصم من التعصب والحافز على التعرف على الديانات الأجنبية في سعة صدر من جهة أخرى. وبذلك يعد أبو التاريخ منفردا متميزا على بنى قومه من الإغريق المتعصبين لثقافتهم وديانتهم على حساب تقديرهم لحضارات الأمم الأخرى. أعجب هيرودوتوس بالفعل النبيل أيا كان مصدره، رجلا كان أم امرأة أجنبيا أم إغريقيا. أما فضوله لتحصيل المعرفة وفهم النظريات وجمع الحقائق والمعلومات فلا حدود له. تسحره القصة الطريفة فلا يفلت من حبالها، ولا يعفينا منها ويحكىها لنا ونقع معه أسرى طرافتها وجاذبيتها. ولكنه لا يعمد قط إلى تضليلنا أو خداعنا، ولا يخطئ أخطاء شنيعة، مع أنه يتحدث عن شعوب لا يعرف لغاتها. كما أنه لا يخفى جهله ببعض الحقائق التي استعصت عليه فلم يتمكن منها. ومع أن مؤلفه ملئ بالاستطرادات والتفصيلات إلا أنه يتمتع بوحدة ما. لأنه غالباً ما يعود من دروب الاستطراد إلى الموضوع الرئيسى أى الصراع بين الشرق والغرب، بعد أن يكون هذا الموضوع نفسه قد ازداد ثراء وعمقا. ومن البدهى أن الوحدة المطلوبة فى كتاب تاريخى ليست كالوحدة المطلوبة فى مؤلف درامى. ومن ثم فإنه فى ضوء هذا المعيار يمكن تفهم الوحدة العامة لتاريخ هيرودوتوس رغم طول استطراداته وغزارة تفصيلاته. وعلى أية حال فلقد تفاوت الحكم على هيرودوتوس بداية من إعتباره أبا الأكاذيب^(٤٧)، إلى الإعتراف به خالقا لعلم التاريخ الذى قتله ثوكيديدس^(٤٨)، وإلى وضعه جنبا إلى جنب مع شكسبير من حيث الإهتمام بالجانب الإنسانى فى التاريخ^(٤٩).

Ludovicus Vives, Libri XII De Disciplinis, ed. 1612, p. 87.

(٤٧)

R.G. Collingwood, Idea of History, (ed. T.M. Knox, Oxford 1946, reprint 1961), pp. 18-19, 28-29.

(٤٨)

R.W. Livingstone, The Greek Genius, pp. 146-159; cf. Ch. Turner, History (in Greek and Latin Literature. A comparative Study, ed. J. Higginbotham), pp. 300 ff.; cf. J.B. Bury. The Ancient Greek Historians (New York 1909), passim; C.W. Fornara, Herodotus: An Interpretative Essay. Oxford 1971. وأنظر:

(٤٩)

٣- ثوكيديديس مؤسس علم التاريخ

ينتمى ثوكيديديس (٤٥٥-٤٠٠ تقريباً) إلى الجيل التالى لهيرودوتوس مباشرة، وهو الجيل الذى شاهد أكبر التغيرات فى التاريخ الإغريقى كله. ولا نعرف ما إذا كان ثوكيديديس قد إلتقى بهيرودوتوس إبان إقامة الأخير فى أثينا أم لا، بل من العسير علينا أن نتصور مثل هذا اللقاء. وإذا كان هيرودوتوس قد شاهد إنتصارات الإغريق الباهرة على الفرس ووصف تألق نجم الزعامة الأثينية، فإن ثوكيديديس قد تشبع بأفكار بريكليس وعاش فى وهج العصر الذهبى لأثينا. ولكنه أيضاً عاصر فترة تآكل أثينا من الداخل بسبب الديماغوجيين، وشاهد سقوطها فى النهاية على يد غريمتها إسبرطة عام ٤٠٤. إنحدر ثوكيديديس من أسرة نبيلة تمتلك المناجم فى طراقيا، وهو على صلة قرىبى بالزعيم ميلتياديس. وعندما إندلعت الحروب البلوبونيسية عام ٤٣١ شارك فيها ثوكيديديس حتى أنه قد أصيب بالطاعون الذى تفشى إبان بداية هذه الحروب، أى فيما بين عام ٤٣٠ و ٤٢٧. وفى عام ٤٢٤ كان على رأس حامية مكونة من مجموعة سفن ترابط فى طراقيا ولكنه فشل فى أن يصل إلى أمفيبوليس فى الوقت الملائم، فسقطت هذه المدينة فى يد القائد الإسبرطى براسيداس. ولذلك نفى ثوكيديديس من أثينا التى لم يعد إليها إلا بعد عشرين عاماً أى بعد أن وضعت الحرب أوزارها، بيد أنه لم يلبث أن مات بعد سنوات قليلة.

وإذا كنا قد إستطعنا أن نفهم طبيعة تاريخ هيرودوتوس من الفقرة الإستهلالية، فيه فعلينا أن نلقى نظرة سريعة على إستهلال ثوكيديديس لتاريخه، إذ يقول "لقد بدأت تاريخى مع بداية الحرب نفسها لإعتقادى بأنها ستكون حرباً طويلة جديرة بالتسجيل أكثر من أية حرب أخرى وقعت حتى الآن". وهذا التقييم المبدئى يقوم على حقيقة مؤكدة وينبع من عقلية رجل يتمتع ببعد نظر ووضوح فى الرؤية. أما الحقيقة المؤكدة والظاهرة فتمثل فى أن جميع المدن الإغريقية ولأول مرة فى التاريخ تنقسم فيما بينها إلى قسمين متصارعين متناحرين، بل إن هذه الحروب قد إمتدت لتشمل أطرافاً أجنبية أخرى تورطت فيها.

ويتمثل بعد النظر ووضوح الرؤية فى تقييم ثوكيديديس منذ البداية أن هذه الحرب ستمتد إلى أمد طويل وسينجم عنها إنهاك كل الدويلات الإغريقية، بحيث لن تعود إحداها أبداً إلى سابق عهدها وما كانت عليه فى عصرها الذهبى المنصرم. وهذا تشخيص صحيح للمرض الذى كان فى بداياته الأولى ويصدق بصفة خاصة على بطلتى النزاع فى الحرب البلوبونيسية أى مدينتى أثينا وإسبرطة. فبعد عام ٤٠٤ تتلاشى بعض العلامات البارزة والمميزة للعقلية الإغريقية مثل الثقة المتناهية فى حضارتهم، التى جاءت أحيانا على حساب نظرتهم للشعوب الأخرى. وكذا ضعفت لديهم روح الشجاعة والإقدام التى جعلتهم يعتقدون بأن لا شئ بعيد المنال أو عسير التحقيق بالنسبة للبشر. وقضت الحروب البلوبونيسية أيضاً على وجهة النظر التى سادت الإغريق فيما مضى، وفحواها أنهم هم أصحاب رسالة تربوية وتثقيفية بين بنى البشر كافة. ومن ثم فإن تقييم ثوكيديديس المبدئى لأهمية تناول هذه الحرب لا على أساس أنها مجرد فصل من فصول التاريخ المتتالية، بل على أنها نقطة تجول حاسمة فى تاريخ الحضارة الإغريقية التى ستتخذ مساراً جديداً بعدها، مثل هذا التقييم الذى جاء مواكبا لبداية الحرب ينم عن فطنة المؤرخ المدقق الذى أثبتت الأحداث صحة تقييمه.

ومنذ البداية حدد ثوكيديديس ثلاثة اتجاهات رئيسية لتاريخه، أولها هو أن هذه الحرب قد نشبت بين حلفين إغريقين وهو يحصر نفسه فى إطارها. وثانيها أنه لن يحفل بالحقائق التى لا يمكن أن يتحقق منها هو بنفسه على نحو أو آخر. والاتجاه الثالث هو أنه يرى ضرورة الالتزام بالترتيب الزمنى للأحداث وهو يصوغ تاريخه، ويستدرك بالقول إن هذا أمر صعب التنفيذ. وبعدها ثوكيديديس بأنه سيبذل أقصى ما فى وسعه لإدراكه أن مؤلفه هذا "يؤلف لينضم إلى مقتنيات الخلود، لا مجرد أن ينال جائزة مؤقتة"^(٥٠). وإذا وضعنا هذه الاتجاهات الثلاثة جنباً إلى جنب وجدناها معاً تجسد جوهر الحركة الثقافية والعلمية بل والفلسفية إبان القرن الخامس الأثينى،

وهذا ما سنحاول توضيحه في السطور التالية. فثوكيديديس المؤرخ لا يعتمد مثل هيرودوتوس على الحكايات الشعبية الشائعة أو الروايات السائرة، ولا تأسره الشخصيات الملحمية أو الأحداث التراجيدية بقدر ما يخضع للروح العلمية المميزة لجيله. إنه كفلاسفة وعلماء عصره يؤمن بأن الهدف الأسمى هو الحقيقة المجردة التي ينبغي ألا يدخر المرء وسعا ولا جهدا في السعى إليها. وتختلف رؤية ثوكيديديس للتاريخ عن رؤية هيرودوتوس، إذ لا تدخل الأنثروبولوجيا في إطارها كما لا يلجأ إلى الجغرافيا لشرح المعارك، بل إنه أخطأ في بعض المعلومات الجغرافية اليسيرة التي أوردها، مثال ذلك تقديره لمساحة جزيرة سفاكتيريا التي دارت فيها معركة مهمة بين أثينا وإسبرطة عام ٤٢٥. ومن العلوم الأثينية المزدهرة آنذاك وتأثر بها ثوكيديديس نذكر بصفة خاصة السياسة والطب.

وهنا علينا ألا ننسى أن ثوكيديديس عاصر هيبوكراتيس (أبقراط) من كوس (٤٦٩-٣٩٩) والذي يلقب بأبي الطب منذ أن أسس مدرسة كبيرة لهذا العلم واتبع مناهج مستحدثة لم يسبقه إليها أحد. ومن هذه المدرسة تعلم ثوكيديديس كيفية تشريح العالم السياسي، أي أنه لا يفهم الكلى العام ما لم يفتته أولا إلى جزئيات صغيرة، وهذا ما يفيدنا فيه علم التشريح الطبى. وإذا كان هيبوكراتيس قد أصر في علاجه للأمراض على ضرورة ملاحظة الأعراض بدقة وتصنيفها ثم مقارنتها بالحالات الأخرى وصولا إلى التشخيص diagnosis، الذى على هديه يمكن تطبيق نظام صحيح للعلاج. فإن هذا المنهج العلمى السليم نجده مائلا أمامنا فى معالجة ثوكيديديس لموضوع الوباء على سبيل المثال. إنه يسجل لنا أعراضه المتفشية فى أثينا، مع ملاحظة أنه فريد من نوعه ومن ثم فمن الحال علاجه ولا حتى تعليله. ولأن ثوكيديديس كاتب سياسى بالدرجة الأولى فإنه يسلط الضوء على نتائج الوباء السيكلوجية وعلى عبثية النبؤات والصلوات الهادفة إلى تجنبه. وهو يقرن تفشى الوباء بالأمراض السياسية المتفشية فى المجتمع الأثينى من ناحية وفيما بين الدويلات الإغريقية من ناحية أخرى، إذ يقول "ولكى تتناسب

الكلمات مع التغير الواقع فى الأحداث كان علينا أن نغير معانيها المعتادة والمألوفة. فما كان من قبل يوصف عادة بأنه طائش وفيه تجاوز صار الآن هو بعينه ما يسمى الشجاعة المتوقعة من جانب عضو ما فى أى حزب. وأصبح التريث الحذر والإحتياط للمستقبل يعنى الجبن والتخاذل. أما فكرة الاعتدال فتستخدم كستار يخفى وراءه رجلا ما بلا رجولة. أما إذا حاولت أن تفهم أية مسألة من كل جوانبها فهذا يعنى الآن أنك أصبحت رجلا لا تصلح لشيء. الحماس المتطرف هو الآن سمة الرجل بالمعنى الكامل للكلمة، كما أن التآمر والانقضاض من وراء الظهر على العدو صارت أمورا مشروعة بدعوى الدفاع عن النفس". هذا إذن تشخيص دقيق للحالة المرضية التى وقعت فيها الحضارة الإغريقية، وهو مأزق يشبه تماما الوباء الذى إجتاح أثينا. وفى كل من الحالتين يقدم ثوكيديديس تشخيصه المفصل ويترك باب الحلول والعلاج مفتوحاً^(٥١).

يسجل ثوكيديديس الأحداث من وجهة نظر سياسية محددة، وفى ذلك يتفوق عليه هيرودوتوس الأوسع أفقا، وإن كان الأول أكثر دقة فى البحث والتحصيل. ويظهر ثوكيديديس إعجابا خاصا بالذكاء الإنسانى فيصف ثيميستوكليس بأنه الرجل الذى يفعل الأشياء الملائمة فى الوقت الصحيح. وكليون عنده لا تنقصه الشجاعة، فهو الذى جعل الأثينيين يهزمون إسبرطة فى سفاكتيريا ويأسرون الكثير من جنودها. ولكنه أى كليون لا ينجو من إنتقاد ثوكيديديس الذى يلصق به صفة الغلظة وسوء التقدير. وهناك قدر من السخرية فى حديث ثوكيديديس عن نيكياس المسئول الأول عن فشل الحملة الصقلية حيث أسر فى سيراكوساى (سراقوسة) وقتل هناك، يقول عنه "إنه بين رجال الإغريق فى زمانى أقل من يستحق مثل هذه النهاية البائسة، لأنه كان قد كرس حياته كلها فى

(٥١) Ahmed Etman: "A Light from Thucydides on the problem of Sophocles"

Antigone and its Tragic Meaning, L'Antiquité Classique (2001), pp. 1-7.

Cf. S. Swain, "Law and Society in Thucydides", pp. 550-567 in A. Powell (ed.), *The Greek World* (Routledge 1995).

دراسة وممارسة الفضيلة"^(٥٢). ويقارن بعض الدارسين المؤرخ الإغريقي ثوكيديديس بكتاب إيطالي من عصر النهضة مارس تأثيرا كبيرا في عالم الفكر والسياسة ونعنى ماكيافيللي. ولقد اعتقد كل منهما بأن أهم صفة يتحلى بها السياسي هي الحكمة العملية. وإذا كان ماكيافيللي قد توصل إلى النتيجة المهمة وفحواها أن رجل الدولة قد يضطر بين الحين والحين إلى إتيان أفعال تتنافى مع الأخلاق والإنسانية والدين فهل سبقه ثوكيديديس إلى هذا المبدأ أى "الغاية تبرر الوسيلة" ؟

من الواضح أن ثوكيديديس لا يهمل الجانب الأخلاقي، إذ نجده حريصا كل الحرص على إستخلاص أية دروس مستفادة من أحداث التاريخ، وإن كان يترك هذه المهمة للشخصيات الرئيسية في كتابه ولا سيما عندما يلقون خطبهم. ولا يدعو ثوكيديديس إلى تطبيق مبدأ "الحق في القوة"، بل يؤكد على أهمية التحلى بالأمانة والثقة بالنسبة للذين ينغمسون في الحياة العامة. ويمتدح بريكليس لتمتعه بهاتين الصفتين وينتقد كليون لإفتقاره إليهما. ومع أن ثوكيديديس لا يؤمن بالخزعبلات مثل هيرودوتوس إلا أنه متدين. وهو لا يرجع كل شئ للحظ كما قد يفعل الكثيرون من الإغريق. فالحظ أو القدر عند ثوكيديديس ليس تدخلا خارجيا تفرضه قوى فوق مستوى البشر والطبيعة، إنه فقط الشئ الذى لا يمكن أن نراه أو نلمسه أو نتنبأ به. وفى ذلك يتبع ثوكيديديس أسلوب التحليل العلمى المتمثل فى مقولة ديموكريتوس "الحظ وهم خلقه البشر ليبرروا به عجزهم العقلى" (شذرة ١١٩). ولذلك لا نجد عند ثوكيديديس أية كلمة تشي بإيمانه القوى بالقدرية أو فكرة الإنتقام الإلهي^(٥٣). إنه يرى أن مصير البشر تقررهم أسباب طبيعية وفى مقدمتها قرارات البشر أنفسهم. وحتى الطاعون الذى اجتاح أثينا، وكان يمكن إعتباره ضربة من ضربات الحظ العاثر، يفسره ثوكيديديس بأنه قصور فى بعد النظر أو غموض فى الرؤية. واللافت للنظر أنه يدين إنكماش العقيدة الدينية وتدهور الأخلاقيات اللذين واكبا هذا الطاعون وأديا فى

Thuc, VII, 86, 5.

(٥٢)

Karademetriou K. Anastasiou, "Oracles in the History of Thucydides" (in: قارن: (٥٣)

Greek), Parnassos AH (1996), pp. 238-257.

النهاية إلى حدوث الإنشقاق الداخلي. وبالنسبة لهذا الإنشقاق الداخلي فهو أى ثوكيديديس يدينه أيضاً باعتباره السبب الرئيسى لضعف الدولة وعجزها عن مواجهة الأخطار الخارجية. ومع ذلك فإن ثوكيديديس يدعو إلى أن تكون الدولة قوية ولو على حساب بعض الإعتبارات الأخلاقية. ومن ثم ففى معالجته للحملة الصقلية المشنومة لا يعترض بكلمة واحدة على مبدأ أن تهاجم أثينا إحدى المدن الآمنة رغم أنها لم تقترف ذنباً. كل ما يحوز إنتباه ثوكيديديس فى هذه الحملة هو سوء تخطيطها وتديرها.

يريد ثوكيديديس - ولا يخفى ذلك - أن تكون أثينا قوية بأية طريقة وأن تحكم الدنيا لو استطاعت ومهما كان الثمن. ومرجع هذا الإصرار ليس هو أن هذه المدينة هى وطنه ومسقط رأسه فحسب، بل لأنها تمثل وتجسد المثل الأعلى الذى يحلم به ويتطلع إليه ويربطه بشخص بريكليس نفسه. ولقد وضع على لسان هذا الزعيم الأشهر ثلاث خطب من المحتمل أن تكون - كما وردت عند ثوكيديديس - مجرد إعادة صياغة لما قاله بريكليس فعلاً وهو يخطب فى الأثينيين. وتعالج الخطبة الأولى موضوع إدارة شئون الحرب. ويوافق المؤرخ على كل ما جاء فى هذه الخطبة وينتقد معارضى بريكليس. والخطبة الثانية هى أشهر الخطب الثلاث فهى الخطبة الجنائزية التى يؤرخها ثوكيديديس بالشتاء الأول لإندلاع الحرب. فهذا هو الوقت الملائم الذى يذكر فيه بريكليس مواطنيه بالأهداف التى يحاربون من أجلها. وفى هذه الخطبة يرسم هذا الزعيم صورة مثالية لأثينا تلك المدينة التى - برأى ثوكيديديس القريب من رأى فرجيليوس^(٥٤) - بالنسبة لروما - خلقت لتحكم العالم وتسوسه.

(٥٤) "قد بنحت الآخرون - بمهارة أكثر تفوقاً - تماثيل من البرونز.

يجرى فى عروقها الدم، إنى أؤمن بذلك حقاً.

وقد يشكلون من الرخام وجوها تنبض ملامحها بالحياة.

وفى ساجات القضاء قد يصوغون عبارات الدفاع.

براعة أكثر، وقد تصف أقلامهم أفلاك السماء ومداراتها.

وقد يلمون بمطالع النجوم. أما أنت أيها الرومانى

فرسالتك هى أن تحكم شعوب الدنيا بسلطانك، وبراعتك

هى أن تنشر أسس السلام وتعفو عن المغلوبين وتدحر المتغترسين" =

وفى الخطبة الثالثة يدافع بريكليس عن سياسته ضد منتقديه، ويقول إن على مواطنيه أن يستعدوا لمواجهة المخاطر مهما كانت دون أن يضحوا بأمجادهم، ويصف من لا يتفقون معه على ذلك بالجن. وهو لا يمتدح أمجاد أثينا بقدر ما يقرر أن إمبراطوريتها تعنى الطغيان. ويقول إن من تجشموا مسئولية حكم الآخرين يجلبون على أنفسهم الكراهية والبغضاء من قبل الشعوب التى يحكمونها. بيد أنه إذا كان عليهم أن يحققوا أهدافا عظيمة - كما هو حال الأثينيين - فعليهم أن يتحملوا هذا العبء المؤقت من الحسد والكراهية. فالكراهية لن تدوم طويلا والحسد سيزول، لأن روعة الحاضر هى المجد بالنسبة للمستقبل وهو الباقي فى ذاكرة الأجيال والتاريخ. على الأثينيين إذن أن يحرسوا هذا المجد للمستقبل وألا يفعلوا شيئا مشينا. هذا ما يقوله بريكليس، وقد يكون معبرا فى ذلك عن رأى ثوكيديديس نفسه الذى عاش ليتحقق من فشل سياسة هذا الزعيم الأثينى. ولكن ثوكيديديس يرى أن سياسته كانت صحيحة، وأن الفشل يعود إلى أخطاء فى حسابات الناس الذين لم يستوعبوا هذه السياسة أو لم يرتفعوا إلى مستواها.

يركز ثوكيديديس جل إهتمامه على هدفه الرئيسى، وهذا ما جعله يغفل أمورا كثيرة ظنها غير ذات موضوع. فهو مثلا لم يتحدثنا عن الأحزاب فى أثينا، ولا عن الحياة الثقافية والفكرية فى هذه المدينة (فعل ذلك مرة واحدة)، ولم يتطرق إلى الجانب الاجتماعى والاقتصادى لعصره. ولعل هذا المنهج الصارم الذى إلزمه ثوكيديديس هو المسئول عن كونه أقل من هيروودوتوس وفرة وسخاءً فيما يتعلق بالمعلومات التى نريد نحن المحدثين معرفتها. بيد أن فضول ثوكيديديس دفعه أحيانا

= فرجيليوس "الإنيادة" الكتاب السادس، أبيات ٨٤٧-٨٥٣ ترجمة: أحمد عثمان، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧١-١٩٧٥. ومع أن هذه الأبيات المقتطفة من "الإنيادة" تضع أيدينا على الفروق الأساسية بين الحضارة الرومانية من جهة والحضارة الإغريقية من جهة أخرى فإن فرجيليوس يتفق مع ثوكيديديس على شئ واحد وهو أن الأول يرى روما كما يرى الثانى أثينا أحق من غيرها بحكم العالم وإن اختلفت الأسباب لدى كل منهما. وراجع:

لتخطي حدود منهجه الصارم. وفي هذا الصدد نشير إلى إستطرادين مهمين وردا عنده، يعالج في أحدهما بداية الحضارة الإغريقية، ويتناول في الثانى تاريخ الإغريق فيما بين نهاية الحروب الفارسية وبداية الحرب البلوبونيسية. وفي الإستطراد الأول نجده يقبل بالحكايات الأسطورية القديمة عن الحرب الطروادية، وإن كان يخضعها لشيء من المنهجية العلمية المستحدثة فى ضوء ما تم العثور عليه آنذاك من آثار. وهدفه فى هذا الإستطراد هو توضيح أن الإغريق بدأوا بداية متواضعة، ومن ثم فإن الحرب البلوبونيسية تكتسب أهمية قصوى لأنها أكبر من كل الحروب السابقة. وفى الإستطراد الثانى يعطى لنا ثوكيديديس موجزا لتاريخ الخمسين عاما قبيل اندلاع حرب البلوبونيسوس، وهو بذلك يحلل بذور العداوة بين بطلتى هذه الحرب أى أثينا وإسبرطة، والتي تتلخص فى تزايد قوة الأولى وغيرة الثانية منها وكذا التناقض بين نظام الحياة فى المدينتين. ولعل هذين الإستطرادين يظهران بما لا يدع مجالا للشك أن ثوكيديديس كان يضع كل حادثة تاريخية فى سياقها العام المتصل بجذور الماضى.

ونعود لنقف قليلا عند الخطب التى أوردها ثوكيديديس فى تاريخه، فنلاحظ أنه حاول الاحتفاظ بالروح العامة للكلمات الفعلية التى فاه بها الخطباء، وإن كان قد أعاد صياغة أجزاء منها لجعلها أكثر تعبيرا وملاءمة للسياق التاريخى. إنها إذن بمثابة تسجيل للوقائع والحقائق ولكنها تحوى تعليقا داخليا من قبل المؤرخ نفسه. وأحيانا يورد ثوكيديديس بعض الكلام المنقول بنصه الحرفى، فقبل اندلاع الحرب قال أهل كورنثة عن الأثينيين "إنهم بطبعهم لا يستطيعون أن يتركوا أنفسهم أو غيرهم للعيش فى هدوء"^(٥٥). ويقول بريكلير "أخشى ما أخشاه ليس خطة العدو الإستراتيجية وإنما أخطائنا نحن"^(٥٦). وعندما فقد نيكياس كل أمل فى النصر عند مهاجمته سيراكوساى يقول لجنوده "إنهم الرجال الذين يصنعون المدينة، لا الأسوار،

Thuc., I, 70, 9.

(٥٥)

Idem, I, 144, 1.

(٥٦)

ولا السفن الخالية من الرجال بداخلها"^(٥٧). ومن الملاحظ أن مثل هذه الكلمات المنقولة تعكس شخصية قائلها وترسم موقفاً درامياً وتوجز حقائق الحالة الراهنة. بيد أن ثوكيديديس يضيف أحيانا من عنده الكثير إلى مثل هذه الأحاديث المنقولة. فمثلا الحوار بين الأثينيين وأهل ميلوس قبل تدمير جزيرتهم لا يمكن تصور أنه قد دار فعلا أو على الأقل بالصورة التي يوردها ثوكيديديس، ففيه الكثير من التقنية الخطابية الشائعة في عصره. وهذا عين ما حدث عندما أرسل الكورنثيون وفداً يحذر إسبرطة من خطط أثينا بالهجوم عليها، فتصادف وجود وفد أثيني هناك تكفل بالرد على هذه المزاعم. وكان من رأى الملك الإسبرطى التريث والإعتدال، بيد أن أحد أعضاء مجلس الرقباء ephoroi دعى لإعلان الحرب فوراً على أثينا. وهنا يشرع الوفد الأثيني في تنفيذ مزاعم الوفد الكورنثى ووجهة نظر هذا العضو الإسبرطى داعية الحرب، الذى يبادر هو أيضاً بتنفيذ رأى الملك. وهكذا ينقل ثوكيديديس لنا مناظرة خطابية مزدوجة من المؤكد أنها لم تحدث بالضبط كما يصورها، وإنما أضاف إليها من عنده الكثير. صفوة القول إن الأحاديث المنقولة عند ثوكيديديس تتمتع بصفة الدرامية لأنها تمهد لأحداث كبيرة. وقد نجد في هذه الأحاديث تأثيرات لجورجياس وأنتيفون وغيرهما من خطباء العصر. وهى لا تختلف فى أسلوبها عن بقية الكتاب. ويميل ثوكيديديس بوجه عام للعبارة الموجزة المكثفة والتي تصيب هدفها مباشرة، لأنها تتناغم مع التقنيات العسكرية التى يتحدث عنها. وإن كان ينجذب أحيانا إلى تأكيد بعض التناقضات المثيرة، ومثال ذلك وصفه لمعركة بيلوس الغريبة ويقول عنها "كان الإسبرطيون وهم اليائسون إلى أقصى حد يحاربون معركة بحرية وأقدامهم على الأرض، أما الأثينيون المنتصرون فكانوا من نشوتهم وحرصهم على أن يقطفوا أكبر ثمرة ممكنة من إنتصارهم هذا

يحاربون معركة برية وهم بداخل سفنهم^(٥٨). وإنها لمرات قليلة حقاً تلك التي إنساق فيها ثوكيديديس لخبرته الخطائية، أما وصفه للمعارك البرية والبحرية بصفة عامة فيعكس خبرته العسكرية فهو جندي مارس الحرب فعلاً.

والآن لعلنا من الواضح أنه حتى مع العلم بأن ثوكيديديس ربما كان يجمع مادته التاريخية في الوقت الذي كان فيه هيرودوتوس لا يزال يصوغ تاريخه، فإن كلا منهما ينتمي إلى جيل يختلف عن الآخر. فهيرودوتوس يكتب عن حرب مجيدة وعصر ذهبي تألق فيه نجم الديمقراطية الأثينية، أما ثوكيديديس فيكتب عن المجد الذهبي الذي يشوبه الصدا، أو عن صرح الديمقراطية الشامخ وقد تداعى بنيانه وتصعد كيانه وصار آيلاً للسقوط، ولكنه لم يسقط بعد^(٥٩).

٤- كسينوفون يعود إلى حظيرة الأدب

ولد كسينوفون حوالي عام ٤٣٠ وتعرف على سقراط عند نهاية القرن الخامس. ويبدو أنه لم يعي تماماً كنه تعاليم هذا الفيلسوف، بيد أنه كان يكن له إعجاباً شخصياً واعتنق تعاليمه الأخلاقية. وذهب كسينوفون مع أخد أقاربه ليحارب إلى جانب قورش الأصغر ضد أخيه أرتاكسر كسيس الثاني. وبعد موت قورش تولى كسينوفون قيادة القوة

Idem. IV. 14, 3.

(٥٨)

ومن أحدث الدراسات حول ثوكيديديس راجع:

J. de Romilly, *Histoire et raison chez Thucydide*. Paris 1956.

Eadem, *Thucydides and Athenian imperialism*. Transl. by P. Thody, Oxford 1963.

F.E. Adcock, *Thucydides and his history*. Cambridge 1963.

J.H. Finley, *Three essays on Thucydides*. Cambridge, Mass. 1967.

وظهرت الترجمة اليونانية لهذا الكتاب في أينا ١٩٨٨. عن دار النشر Papadema

H.D. Westlake, *Individuals in Thucydides*. Cambridge 1968.

V. Hunter, *Thucydides the artful reporter*. Toronto 1973.

A.G. Woodhead, *Thucydides on the nature of power*. Cambridge Mass 1970.

H.R. Rawlings, *The structure of Thucydides' History*. Princeton. N.J. 1981.

P.A. Stadter (ed.), *The speeches in Thucydides*. Chapel Hill 1973.

D. Kagan, *The peace of Nicias and the Sicilian Expedition*. Ithaca 1981.

(٥٩) وعن مكانة ثوكيديديس مؤرخاً راجع:

C.N. Cochrane, *Thucydides and the Science of History*. Oxford 1929.

الإغريقية في رحلة العودة. والتي إنضم كثير من أفرادها - وبينهم كسينوفون نفسه - فيما بعد إلى صفوف أجيسيلأوس ملك إسبرطة في حملته الآسيوية. إذ كان كسينوفون معجبا بكل ما هو إسبرطى. حارب إلى جانب أعداء أثينا في موقعة كورونيا عام ٣٩٤ فعوقب بالنفى، مما اضطره للإستقرار والإقامة الدائمة بمزرعة له في سكيللوس بإقليم إيليس حيث عاش تحت الحماية الإسبرطية. وفي هذا المكان كتب أهم أعماله التاريخية والأدبية، والتي دون شك كان قد جمع مادتها ودون مذكرات عنها من قبل. ثم عاد إلى أثينا ليقتضى بقية سنى حياته حيث مات تقريبا عام ٣٥٤. كتب مؤلفاته باللغة الأتيكية التى أفسدها طول إقامته بالخارج.

وإذا كان ثوكيديديس قد ترك تاريخه ناقصا فإن كسينوفون هو الذى جاء ليكمّله. وبالفعل سد الثغرة الواقعة بين عام ٤١١ وحتى سقوط أثينا عام ٤٠٤ بل واصل المسيرة حتى معركة مانتينيا عام ٣٦٢. وبمقارنة كتابات هذين المؤرخين يمكن أن ندرك السمة المميزة لثوكيديديس على أساس أنه المؤرخ العلمى المدقق.

ولعل كتاب "حملة قورش" أو حرفيا "صعود قورش" أو ببساطة "الحملة" *Kurou Anabasis* يعد رائعة كسينوفون. فهو بالإضافة إلى قيمته الأدبية العالية يقدم أيضا من المعلومات الجغرافية والإثنولوجية عن آسيا الصغرى. إنه عبارة عن مذكرات شخصية عن رحلة إنسحاب كسينوفون بالقوة الإغريقية من فارس إلى شاطئ البحر الأسود بعد أن كانت قد شاركت في حملة قورش (٤٠١-٣٩٩) لإسترداد عرشه وتفرقت بسبب موته. وهذه المذكرات تكشف عن شخصية كاتبها حيث نجده رجلا بسيطا وودودا، ومؤلفا قديرا بوسعه أن يرسم مشاهد حية وأن يوضح ملامح الشخصية التى يتحدث عنها. إنه خبير بالفنون العسكرية وخطط الحرب التكتيكية من كروفر ومناورات وما إلى ذلك لاسيما ما يتصل بسلاح الفرسان. ومع ذلك فإن كل هذه القدرات لا ترقى بمؤلف هذا الكتاب إلى مستوى دقة ومنهجية ثوكيديديس الصارمتين.

وفي مؤلفه "الأمور الهيلينية" *Hellenika* يكمل كسينوفون قصة أثينا ويمسك

بالخيط من حيث تركه ثوكيديديس (من عام ٤١١-٣٦٢). وبهذا المؤلف نجد بعض اللحظات المهمة مثل وصفه لبكاء المواطنين عند الأسوار الطويلة الممتدة من بيريه إلى أثينا عندما علموا بأن الأسطول الأثيني قد تحطم في أرجينوساي. وفي هذا الكتاب أيضاً نلاحظ أن كسينوفون يتمتع بالحس الدرامي وأنه يكتب بسلاسة ويسر، ولو أنه أحياناً يخالف ذلك ويحاول التأنق في عبارته من أجل إحداث تأثير أكبر، مما يقوده إلى الإخفاق في الوصول إلى ما هدف إليه. وكأنه ملحق لهذا الكتاب يأتي مؤلف كسينوفون "أجيسيلأوس"، وهو عبارة عن سيرة تمجيدية لهذا الملك ونشرت بعد موته عام ٣٦١/٣٦٠.

أما كتاب "تربية قورش" *Kurou paideia* فيمكن اعتباره بشئ من الصحة أول رواية تاريخية أو قصة نثرية^(٦٠) طويلة أخلاقية الطابع تصلنا من العالم القديم. فهي تحكى قصة قورش منذ طفولته وإلى موته. إنه إذن ترجمة لسيرة قورش بهدف إبراز الجانب التربوي. بيد أن المؤلف في هذا الكتاب يعانى من التراخي في العبارة والسماح لنفسه بالإنغماس في صياغة مبادئ أخلاقية مباشرة أو حتى لا تستوجب العناية لاستنباطها. وهو هنا مؤرخ لا يتمتع بالجدية الصارمة مثل ثوكيديديس ولا يتأكد من الحقائق التي يوردها. هذا مع أنه يقلد ثوكيديديس كثيراً عندما ينقل إلينا بعض الأحاديث المباشرة أى على لسان الشخصيات الأصلية التي فاهت بها. ولكن هذه الأحاديث - ذات الطابع الدرامي عند ثوكيديديس - لا تلعب دوراً حيوياً في كتاب كسينوفون. ولا يتحمس الأخير لأثينا، لأنه يميل إلى النظام الإسبرطى في الحياة والحكم كما سبق أن ألقينا.

وعرف كسينوفون سقراط وعاشه وسجل أحاديث له مع هذا الفيلسوف في "المذكرات" *Apomnemoneumata*. ولكن من العسير أن نجد لفلسفة سقراط تأثيراً واضحاً في كتاباته كما هو الحال عند أفلاطون. وفي هذا الكتاب تختفى روح العصر البريكلي، وتحل محلها الحلول النصفية أو التوفيقية التي ينقصها الكثير من الخيال والحماس. وتنسب إلى كسينوفون مؤلفات أخرى مثل "الإدارة" *Oikonomikos* وهو عبارة عن

(٦٠) قارن أدناه الباب السادس عن نشأة فن الرواية الإغريقية.

محاورات بين سقراط وكريتوبولوس وأيسخوماخوس حول إدارة شؤون الدولة. وينسب إليه أيضاً مؤلف بعنوان "المأدبة" وآخر بعنوان "هيرون" ومؤلفان آخران عن الفروسية والصيد و "دستور إسبرطة". وجدير بالذكر أن هناك شكوكا كثيرة حول نسبة هذه الأعمال إلى كسينوفون^(٦١).

وبعد كسينوفون جاء مؤرخون آخرون أصغر لم تصلنا أعمالهم وهم على أية حال لا يستحقون الذكر. وهذا يعني أن القرن الخامس هو العصر الذهبي لعلم التاريخ الإغريقي، مثلما كان بالنسبة لسائر فنون الأدب. فلم يكن من المتوقع أن يستمر الفضول المتحمس أو حب القصص وروح التمحيص إبان القرن الرابع. حتى أن فتوحات الإسكندر الأكبر نفسها لم تتمخض عن مؤرخ يماثل ثوكيديديس، وليس هناك من يستحق أن يخلفه سوى بوليبيوس (٢٠٣-١٢٠) الذي طبق بعض مبادئ منهج ثوكيديديس وهو يؤرخ للجمهورية الرومانية.

(٦١) يلاحظ أن الكثير من علماء التاريخ المحدثين لا يعيرون كسينوفون اهتمامهم ربما لأنهم يعتبرونه أديبا وفيلسوفاً لا مؤرخاً، راجع:

Ch. Turner, History (in "Greek and Latin Literature. A Comparative Study", ed. J. Higginbotham), p. 305 n 35.

cf. Lesky, History of Greek Literature, pp. 616-624.

J.K. Anderson, Xenophon (Duckworth, London 1974) passim.

وعن أحدث الدراسات حول كسينوفون راجع:

W.E. Higgins, Xenophon the Athenian. New York 1977.

R. Nickel, Xenophon. Darmstadt 1979.

الفصل الثالث

الخطابة أو فن الإقناع

١- دور الخطابة فى الحياة الإغريقية:

تمتد جذور فن الإقناع فى الحياة الإغريقية إلى العصور الباكورة. بيد أن الخطابة الفن الأدبى المستقل والمتطور قد بدأ فى صقلية بالجزء الغربى من العالم الإغريقى، ثم نمى وترعرع فى أثينا إبان الفترة الواقعة بين جورجياس وأرسطو. وأزهى عصور الخطابة هو بلا جدال القرن الرابع.

وفيما قبل القرن الخامس لا نعرف عن الخطابة سوى ما يرد فى الأشعار القديمة، فمثلاً فى الكتاب الثانى من "الإلياذة" يعتمد مصير الحملة الإغريقية المتجهة إلى طروادة على الخطابة وقدرة الخطباء أجاثموني وأوديسيوس ونيستور على إقناع جنود الجيش بالبقاء فى صفوف الحرب وحضهم على القتال بشجاعة. وفى الكتاب العاشر (أبيات ٢٠٤-٢١٧) يقترح نيستور على مجلس القيادة إرسال جاسوس لإستطلاع خطط العدو. وهذا القائد المسن نيستور هو أفضل مثل فى "الإلياذة" على أهمية أسلوب الإقناع فى عالم البطولة الملحمية عند هوميروس، ويوصف بأن له "صوت ينساب من لسانه على نحو أحلى من العسل". وفى وصف الرسوم المنقوشة على درع أخيلليوس ("الإلياذة" الكتاب الثامن عشر بيت ٤٩٧-٥٠٨) يرسم هوميروس مشهداً لمناظرة خطابية بين مواطنين فى السوق العامة agora لإحدى المدن. وقد ترجم الدكتور لطفى عبد الوهاب هذه الفقرة كما يلى:

"لقد تجمهر الناس فى مكان الاجتماع، إذ قامت

هناك مشادة بين رجلين من أجل دية قتيل. وقد أخذ

أحد الرجلين يعلن أمام الجمع أنه دفع كل شئ. بينما

جعل الآخر ينكر أنه تسلم شيئاً على الإطلاق. وكل منهما يرغب

فى أن يفصل الحكم فى المسألة لصالحه.

وقد أحاط بكل من الطرفين أنصاره وهم يغطون
ويثرثرون بينما جعل المنادون يحاولون فرض السكون
والنظام. وقد جلس النبلاء فى هيئة نصف دائرة على
مقاعد من الحجارة المصقولة يحملون فى أيديهم

الصولجانات، وكل منهم يقف فى دوره ليدلى بحكمه فى القضية^(٦٢).

وفى "الأوديسيا" تقوم معظم حيل أوديسيوس على قدرته البارعة فى إقناع
الآخرين على التعاون معه، أما أخيلليوس بطل "الإلياذة" فقد تعلم على يد معلمه،
فوينيكس "كيف يكون خطيبا فصيحاً rhetor وأن يجيد الكلام كما يحسن القيام
بالأعمال" ("الإلياذة" الكتاب التاسع بيت ٤٤٣).

ويتحدث الشاعر الغنائى تيرتايوس (شذرة ٨، ٧) عن زينة الرجال متعددة
الجوانب، فيذكر منها "اللسان ذا الصوت المعسول". وكما أعطى هوميروس
الكلمة لقواده وأبطاله لكى يخطبوا فى أتباعهم، فإن هيرودوتوس - كما رأينا فى
الفصل السابق - يفعل نفس الشئ. بيد أن الخطب التى يوردها على لسان
شخصياته تكتسب طابعا جديدا، لأنها تعكس تطور فن الخطابة والنثر بصفة عامة
فى أثينا القرن الخامس التى إزدهرت فيها الحياة الديمقراطية. وظلت الخطابة
تؤدى أغراضها القديمة جنبا إلى جنب مع أغراض أخرى مستحدثة مثل الثناء على
الموتى، وهو غرض كان حكرا على الشعر فى العهود القديمة. وإستلزمت الحياة
الديموقراطية الأثينية فى شكلها الجديد إبراز نوعين من أنواع الخطابة، أولهما
النقاش فى المجلس الذى بدونه لا أمل فى نجاح أى عمل سياسى. فرجل الدولة
الفصيح هو وحده القادر على إقناع الأعضاء بالتصويت لصالح مقترحاته، أما
السياسى الذى لا يجيد فن الإقناع فإن فرصة نجاح مشروعاته ضعيفة للغاية.

(٦٢) د. لطفى عبد الوهاب يحى، "عالم هوميروس" مجلة "عالم الفكر" (١٩٨١) ص ٤٣.

وهكذا أصبح للخطابة السياسية أهمية قصوى في أئينا القرن الخامس، بحيث أصبحت تشكل حجر الزاوية في الكثير من جوانب حياتها السياسية والاقتصادية ونظمها الدستورية والتربوية. وأصبحت الخطابة هي أقوى سلاح في يد السياسيين، وإستطاع قائد مثل ثيمستوكليس الذي تدرب على فن الخطابة على يد سوفسطائي يدعى منيسيفولوس أن يحوز إعجاب كل من هيرودوتوس وثوكيديديس فأشادا بقدرته على طرح وشرح أفكاره السياسية^(٦٣). وإلى هذا الزعيم الأثيني يعزى القول أمام الملك الفارسي (كسر كسيس "كلام الرجل مثل زخرف التطريز دقيق الصنع، إذا إنفرط كشف عن سر تصميمه الزخرفي، وإذا إنطوى أخفى جمال تصميمه وشوّه"^(٦٤)). أما بريكليس أشهر وأكبر زعيم سياسي عرفته أئينا وأفصح خطبائها فيقول عنه الشاعر الكوميدي إيوبوليس (شذرة ٩٤، ٦-٨):

"لديه وحده من بين كافة الخطباء القدرة

على أن ينخس قلوب الناس، فيترك هناك لدغة لا تنزل بسرعة"

ومن الخطب المنسوبة إلى بريكليس في مؤلف ثوكيديديس - كما سلف أن أئنا - ندرك لماذا وكيف كان هذا الزعيم القدير يسيطر على المجلس الأثيني^(٦٥).

أما النوع الثاني من الخطابة الذي إستحدث في أئينا القرن الخامس فهو الخطابة القضائية، ومن المستحسن أن نتذكر الآن الوصف الساخر الذي يمدنا به أريستوفانيس لشغف الأثينيين بإجراءات التقاضي في مسرحيته "الزنابير". ومن البدهي أن الخطابة في المحاكم العامة dikasteria تحتاج إلى قدرة فائقة على إقناع المخلفين، حتى أن الأمر قد وصل إلى حد ضرورة وجود "محامين" محترفين يعيشون على فن دبح خطب المحاكم وصياغتها

Hdt., VIII, 83; Thuc., I, 38, 3.

(٦٣)

Plut., Themistocles, 29.

(٦٤)

St. Usher, Oratory (in "Greek and Latin Literature, A Comparative Study", (٦٥)
ed. J. Higginbotham), pp. 342-398.

صياغة سلسلة للأطراف المتخاصمة. ولقد طور هؤلاء الخطباء المحترفون تقنية مميزة أصبحت تشكل أساسا للمسائل القانونية. وإكتسبت الخطابة القضائية في صقلية شكلا جديدا وأهمية قصوى بعد طرد الطغاة عام ٤٦٥، لأن كثيرا من الأسر التي كانت ثرواتها قد صودرت حاولت إستعادتها عن طريق المحاكم. وهنا برز إسم كوراكس ولمع في الأفق باعتباره مؤسس الخطابة الحرفية، وكتب كتابا عن مبادئها وسار على دربه تيسياس تلميذه. ولقد أدخل هؤلاء الخطباء العنصر السيكولوجي في خطبهم وطوروا جانبا أصبح مميزا للخطابة الإغريقية بصفة عامة أى اللجوء إلى حيلة طرح الإحتمالات المختلفة *eikos* في جمل متقابلة ومتوازية. فعلى سبيل المثال كتب كوراكس دفاعا عن رجل متهم بالهجوم على آخر، فقال على لسان المتهم للقضاة "يبدو واضحا أمامكم أننى ضعيف البدن، أما هو كما ترون فقوى، ومن ثم فإنه من غير المحتمل ضمنا أننى قد أجرؤ على مهاجمته"^(٦٦). ولقد شاعت مثل هذه الحيل في الخطابة الأثينية القضائية، وتبنتها الخطابة في المجالات الأخرى بصفة عامة. كما كتب الخطباء المحترفون نماذج لهذه الخطب، وصار المعجبون من عامة الناس يحفظونها عن ظهر قلب ويدربون أبناءهم عليها. والجدير بالذكر أنه بعد أن إكتملت الصورة الفنية للخطبة القضائية صارت تتكون من أربعة أجزاء رئيسية هى "المقدمة" (*prooimion* وباللاتينية *exordium*)، و "الحكاية" أو "الموضوع" (*diegesis* وباللاتينية *narratio*) "والبرهان" (*pistis* وباللاتينية *probatio*) وأخيرا "الخاتمة" (*epilogos* وباللاتينية *peroratio*).^(٦٧)

ولعبت صقلية دورا بارزا في تطوير فن الخطابة وأسلوب عرض القضايا. وفي عام ٤٢٧ زار جورجياس من ليونتينى مدينة أثينا على رأس وفد، وهناك خلف وراءه إنطباعا قويا لدى دارسى فن الخطابة. ويبدو أن ثوكيديديس قد تأثر به كما إتخذه أفلاطون مثالا صارخا على خطورة الخطابة وقوة تأثيرها في الحياة

Arist., Rhet., 1402 a 17; cf. St. Usher, Oratory' (in "Greek and Latin (٦٦)

Literature. A comparative Study, ed. J. Higginbotham), p. 345.

cf. M. Laveny, Aspects de la logographie judiciaire attique. Louvain 1964.

العامّة. كان جورجياس بحق فنانا واعيا من طراز فريد، حاول أن يعطى للنثر شكلا مؤثرا باستخدام الكلمات النادرة، وإدخال الموسيقى الداخلية فى الأسلوب عن طريق الكلمات والعبارات المتقابلة. كان إسهام هذا السوفسطائى الشهير فى الخطابة ضخما، بحيث صار هذا الفن يقرن باسمه وأصبح الناس يتحدثون عن "الأساليب الجورجية" schemata. ويتمثل جوهر هذه الأساليب فى ترتيب وتنسيق الأفكار والمفردات فى مجموعات متوازية أو متقابلة مما يزيد تأثيرها، وكذا صقل الجملة بهدف الوصول إلى إقناع صوتى مثير للإنتباه، وهى جمل متداخلة ومتساوية فى الطول parisosis والنغم الصوتى paromoiosis وتنتهى بالسجع homoioteleuton. وكان جورجياس منشغلا تمام الإنشغال بالشكل دون المضمون. يقول فى إحدى خطبه الجنائزية التى ألقىت تكريما لموتى معركة بلاتايا عام ٤٧٩ "مع أنهم ماتوا فإن لهفتنا عليهم لم تمت معهم، إنها خالدة ترفرف فوق أجسادهم الفانية، تحيا بينما هم فى عالم الموتى" (شذرة ٦، ١٥-١٦). وهى عبارات جوفاء وقد تكون مضحكة، لأنها تلف وتدور حول معنى واحد إذا كان هناك أى معنى فيها. ويبدو أن فن النثر الإغريقى فى بداية عهده كان ينشد منافسة الشعر فى خلق إقاعات شكلية مماثلة للعروض. وبينما كان الشعر نفسه يمر فى مرحلة التقاليد وتغير ثورى، لم يكن هذا النثر بقادر على أن يقدم البديل. ولم يتجاوز أفلاطون الحقيقة عندما شبه الخطابة فى محاوره "جورجياس" بفن الطبخ. لأن جورجياس برأى هذا الفيلسوف لم يعدو كونه طبّاخا ماهرا. بيد أن الأدب الإغريقى يدين للسوفسطائيين بإيجاد الخطبة الطويلة makrologia التى تتيح للخطيب فرصة أن يقنعنا بوسائل وأساليب مختلفة. وإليهم أيضا يدين الإغريق بالدقة فى استخدام الكلمات orthoepeia حيث برعوا فى استخدام المترادفات لتدعيم براهينهم.

لقد وصلت إلينا العديد من خطب أواخر القرن الخامس، وكذا معظم خطب القرن الرابع كله. وهى تضم خطبا سياسية نرى فيها إستمرارا لما حفظه لنا

ثوكيديديس. وفيها خطب قضائية أقيمت في قاعات المحاكم، وهى كثيرة ومتنوعة وتلمس الشئون العامة. بيد أن أهميتها الرئيسية تستند إلى أنها تلقى الضوء على الحياة الأسرية والنزاعات الشخصية والحياة الاجتماعية والاقتصادية بصفة عامة. ومن بين ما وصلنا أيضاً خطب ليست سياسية ولا قضائية وإنما هى خطب تلقى فى مناسبات عامة، وما وصلنا منها قليل على أية حال. وتتسم الخطب بأنواعها الثلاثة بنفس السمات وتعكس بعض المميزات الإغريقية المعروفة. وفيها جميعاً نلاحظ العناية الفائقة فى اختيار الكلمات وتدعيم الأدلة. ومن ثم فإن كل خطبة من هذه الخطب تعد عملاً جاداً من أعمال الأدب والإبداع. فهى تقدم وجهة نظر عن الحياة، وإن كانت محدودة بمتطلبات المناسبة التى قيلت فيها وبالجو النفسى للتقاضى فى المحاكم. بيد أن مثل هذه الخطب تعبر عن أدق المشاعر وأعمق الأحاسيس والمعتقدات. ومن جهة أخرى تشارك الخطابة الإغريقية الفكر الفلسفى فى الوصول إلى رونق الإزدهار وأوج النضوج إبان القرن الرابع، الذى يمكن أن نعتبره قرن النثر فى مقابل قسرون الشعر السابقة عليه. وتظهر الخطابة كيف أن الأثينيين الذين فقدوا عز المجد الكلاسيكى لا زالوا يحتفظون بالقدرة على التنافس والنزوع إلى تحقيق المزيد من الطموح والتقدم فى مجالات مستحدثة^(٦٧).

٢- من أنتيفون إلى ديموستينيس:

كانت خطب المحاكم تكتب فى العادة على يد المحترفين ليلقيها أصحاب الخصومات القضائية بأنفسهم سواء أكانوا مدعين أو متهمين. وعرف هؤلاء المحترفون بإسم كتبة الخطب (logographoi) ولقد مارسوا مهنتهم بجدية كاملة وإنعكست فى خطبهم روح الإغريق وميلهم نحو التقنيات الأدبية المعقدة.

ترك علماء الإسكندرية لنا قائمة بالخطباء الإغريق يتصدرها إسم أنتيفون من رامنوس (٤٨٠-٤١١ تقريباً)، الذى أعدم بسبب ثورة الأربعمائة وبقيت لنا

(٦٧) عن بدايات الخطابة والأدب فى القرن الرابع راجع:

G. Kennedy, The art of persuasion in Greece. Princeton 1963.

منه ثلاثة خطب، وكذا بعض التمرينات فى الخطابة. ويبدو أنه كان فقيراً إذ ولد لأحد المعلمين وتلقى تربية جيدة ثم إحتزف كتابة الخطابة للناس. وكانت خطبه رباعية البنية (tetralogiai) بمعنى أنه قصد بها وضع الخطوط العريضة لكيفية بناء الخطبة المكونة من أربعة أجزاء هى على التوالى "المقدمة" و "الحكاية" (أى طرح موضوع القضية) و "البرهان" وأخيراً "الخاتمة"، وقد سلف أن أشرنا إلى هذه الأجزاء الأربعة.

تتناول خطبته الرباعية الأولى قضية قتل معروضة على محكمة الأريوباجوس. أما الثانية فتعالج تهمة القتل الموجهة إلى صبي تورط فى عملية قتل صبي آخر عن طريق الخطأ، أى برمح يستخدم أثناء التدريبات الرياضية فى الجمناسيون. وموضوع الخطبة الثالثة هو موت رجل مسن من جرح أصابه به شاب صغير. وقد تكون الخطب الثلاث مكتوبة بمناسبة محاكمات فعلية فى أثينا، فهى تقرب من روح خطبتين ألفهما أنتيفون الأولى بعنوان "قتل هيروديس" وتتناول قضية إختفاء رجل ودفاع آخر عن التهمة الموجهة إليه بقتله. أما الخطبة الثانية فهى "عن المغنى" وهى عبارة عن دفاع قائد جوقة أعطى مشروباً لأحد الصبية بقصد تحسين صوته فتسبب فى قتله دون قصد^(٦٨). لم يكن أنتيفون إذن خطيباً منظراً فحسب، بل مارس الخطابة فى الحياة العملية. وفى عام ٤١١ لعب دوراً بارزاً فى تأسيس الحكم الأوليجارخى بأثينا وفشل ونفى. وعند عودته حوكم وأدين وأعدم، وبالطبع أتيحت له الفرصة للدفاع عن نفسه بخطبة إعتبرها ثوكيديديس الأفضل من نوعها^(٦٩).

وفى عصر أنتيفون كانت الخطابة البلاغية فى مرحلتها التجريبية وهذا ما إنعكس على خطبه. ففيها نلاحظ تأثير جورجياس الملموس، أى الميل لإظهار

St. Usher, op, cit., pp. 348-351.

(٦٨)

B. Due, Antiphon, a study in argumentation. Copenhagen 1980.

(٦٩) أنظر:

المقدرة البلاغية لذاتها من ناحية، وصاحبها من ناحية أخرى مهتم بأن يقنع المحكمة بعدالة قضيته وأنه رجل بسيط وعادى، وهو أمر يتطلب ألا يظهر ذكاء ومهارة أكثر من اللازم. أنتيفون خطيب فنان لا يخشى الجملة المصقولة إذا كانت مؤثرة كقول رجل فقد ابنه فى إحدى خطبه "أى بنى لقد دفنت حيا"، أو عندما يدافع متهم عن نفسه فيتوسل من أجل الرحمة والرفقة إذ يقول "ها أنا ذاهب لأتسول فى بلاد أجنبية مسنا منفيًا ومنبوذاً". وفى خطبة "قتل هيروديس" يقول المتهم "إننى لا أحاول تجنب المحاكمة على يد عدالتكم الديمقراطية"، ويضيف "و بالطبع يمكننى أن أثق تمامًا فى عدالتكم، حتى دون أن أضع فى إعتبارى القسم الذى إلتزمتم به". وهذا المتهم يلجأ إلى فكرة الإنتقام الإلهى مذكرا المحكمة بأن تلتزم بها، وهى فكرة من المحتمل أن الخطيب نفسه لا يأخذها مأخذ الجد ولا تعدو كونها وسيلة إقناع وجدها مواتية هنا. ومع هذا التنازل إلى حد اللجوء إلى المعتقدات الشعبية التقليدية فإن أنتيفون ظل يحتفظ بوقاره ولم يصل إلى حد الإسفاف كما فعل خطباء آخرون فى العصور التالية، حيث أقاموا دفاعهم على أمور محض شخصية وخاطبوا العواطف لا العقول. بل إننا فى خطب أنتيفون يمكن أن نشم رائحة الموضوعية العلمية وإن كانت بطبيعة الحال ظاهرية، فهى على أية حال تكشف لنا عن حقيقة أنه فى تلك الآونة كان الوقار واحترام النفس والرزانة من الأمور اللازمة لرجال القانون فى المحاكم الأثينية.

ويعتبر **أندوكيديدس** (٤٤٠ - ٣٩٠ تقريباً) أقل شهرة من أنتيفون، ولكنه أكثر تشويقاً لأنه خاض غمار مغامرات كثيرة فى حياته العريضة. إذ تورط مع الكيببىاديس وآخرين فى فضيحة مزدوجة وهى جريمة كسر تماثيل هرميس (الهرماس) وإفشاء أسرار إليوسيس عشية إبحار الحملة الصقلية، وهو ما سبق أن أشرنا إليه فى ثنايا حديثنا عن مسرحيات أريستوفانيس. المهم أن أندوكيديدس عوقب بالحرمان من حقوق المواطنة الأثينية (atimia)، فكان عليه أن يترك المدينة وقد فعل. ولم ينجح فى العودة إلى أثينا ثانية إلا تحت حكم ثراسيبولوس، وعندئذ

أصبح بارزا في الحياة العامة. وكان عضوا في الوفد الأثيني المرسل للتفاوض مع إسبرطة أثناء الحرب الكورنثية. بيد أنه لم يلبث أن نفى ثانية من أثينا. ويبدو أنه لم يمارس حرفة كتابة الخطب للآخرين، لأن أول خطبه التي وصلتنا تتعلق بالتهمة الموجهة إليه شخصا في حادثة الهرماي. أما الثانية والثالثة فتدوران حول نفيه عام ٤٠٧ والمسألة الإسبرطية عام ٣٩٢/٣٩١. يضاف إلى ذلك أن أسلوبه يدل على أنه كان لبقا وفصيحا وليس خطيبا محترفا. وتهمنا دراسة هذا الخطيب لأنه أولا يعد مثلا مبكرا على الخطابة الأثينية السياسية، ولأنه ثانيا يعتمد على خبرته العملية لا على الثقافة النظرية. هذا على الأقل في بداية حياته، لأنه فيما يبدو قد عدل في رأيه هذا فيما بعد. وتزداد أهمية دراسة هذا الخطيب إذا وضعنا في الاعتبار أنه يتحدث عن نفسه وليس نيابة عن الآخرين.

وعند إتهامه بالتورط في فضيحة الهرماي دافع عن نفسه وتخلص من خطر الإدانة بأبشع التهم، وإن اعترف بأنه كان على علم بشئ ما عن تحطيم الهرماي. وأدلى بمعلوماته تلك بعد أن تلقى وعدا بالبراءة، بيد أنه ما لبث أن أعيدت محاكمته وتم نفيه. وفي عام ٤١٠ أو ٤٠٨ حاول العودة لأثينا فألقى خطبة يدافع فيها عن حقه في استعادة حقوق المواطنة أمام المجلس وفيها طلب العفو عن "حماقة إرتكبت في سن الشباب". وفشل في إقناع المجلس، وسمح له بالخروج من أثينا بعد إلقاء الخطبة وظل خارجها حتى صدر عفو عام في سنة ٤٠٣. ويعود فشله إلى عدم تمتعه بالقدرة على حسن ترتيب الأدلة، ولا سيما أنه لم يقدم لخطبته بمقدمة جيدة تحوى الأعذار الضرورية التي ينبغي التذرع بها، كما أنه لم يفهم بما يوافق أعضاء المحكمة من الجلفين، بل إن النغمة الغالبة على هذه الخطبة هي الكبرياء والتأنيب حتى أنه ذهب إلى حد الإيحاء بأنه يستحق الثواب والثناء لا العقاب والجفاء. وفي عام ٣٩٩ - الذي أعيد فيه سقراط - اتهم أندوكيديس بالتسلل بطريقة غير مشروعة إلى داخل معبد إليوسيس وحضور الاحتفال بالأسرار هناك. وكانت كل تهمة من هاتين التهمتين كفيفة بأن تناله بعقوبة الإعدام. ولكن أندوكيديس ألقى

خطبة نجح بها فى إقناع المحكمة ببراءته، فمكث فى أثينا بعض الوقت حيث مارس الحياة العامة من جديد. وفى هذه الخطبة يبدو أن أندوكيديس قد أفاد من بعض قراءاته النظرية فى فن الخطابة فأجاد الصياغة، وأحسن الدياجة.

لا يلتزم أندوكيديس بتقنيات الخطباء المحترفين، وله لغته المميزة وهى لغة طبيعية مؤثرة. وعندما يسرد قصة ما يسردها ببساطة وحيوية لا تتأتى إلا لمن شاهد أحداثا مثيرة بعينه. وحتى قبل عام ٤١٧ نجده يتحدث عن الديماجوجى هيربولوس الذى طالما هاجمه أريستوفانيس فى مسرحياته وانتقده ثوكيديديس فى مؤلفه التاريخى. ويقول أندوكيديس عن هيربولوس هذا "إننى أحمر خجلًا من ذكر إسم هيربولوس فأبوه عبد موصوم بعلامة العبودية على جسده، ولا يزال يعمل فى أحد المناجم العامة، وهو نفسه أجنبى دخيل ومتطفل لا زال يعمل بصناعة المشاعل" (شذرة ٤٥). وفى عام ٣٩١ دافع أمام المجلس بوصفه عضواً فى وفد التفاوض من أجل السلام مع إسبرطة، ورد على خصومه بثبات قائلاً إن السلام ولو كان بشروط غير محبة أفضل بكثير من الحروب مهما كانت نتائجها^(٧٠).

وسنتحدث الآن عن **ليسياس** (٤٥٩ - ٣٨٠ تقريباً) وهو ابن كيفالوس المولود فى سيراكوساى والذى عاش فى بيريه^(٧١) وكانت حاله ميسورة. يرسم لنا أفلاطون صورة جيدة للأب فى الكتاب الأول من "الجمهورية" ولو أن مثل هذا الإعجاب لا ينسحب إلى خطب الإبن. حكم على ليسياس - وإسمه

(٧٠) عن أندوكيديس راجع:

G.A. Kennedy, "The oratory of Andocides" AJPh 79 (1958), pp. 32-43.

I. Opelt, "Zur politischen Polemik des Redners Andocides" Glotta 57 (1979), pp. 210-218.

(٧١) يقول ستيفن أشر (المرجع السابق ص ٣٥٣ وما يليها) إن ليسياس قد ولد فى أثينا حوالى عام ٤٥٨

وعاش الثلاثين عاما الأولى من حياته فى صقلية وجنوب إيطاليا.

عن ليسياس راجع:

J.J. Bateman, "Some aspects of Lysias, argumentation" Phoenix 16 (1962), pp. 155-177.

بوليمارخوس - بالإعدام من قبل حكومة الثلاثين مما اضطّر لسياس للهروب من أثينا، وبذلك فقد معظم ثروته وأصبح مؤيداً متحمساً لثراسيبولوس والحزب الديموقراطي. وبعودة الأخير لأثينا استطاع لسياس أن يدخل هذه المدينة ويعيش فيها من جديد. وفي عام ٤٠٣ ء حاول الانتقام لموت أخيه من إراتوستينيس أحد أفراد حكومة الثلاثين. وحصل على حقوق المواطنة الأثينية لأجل قصير. واضطرته ظروفه المادية لكتابة الخطب للآخرين، فحقق نجاحاً ملموساً بفضل إلمامه بالحلل الخطابية التي برع في إخفائها تحت رداء البساطة والعفوية مما زاد خطبه جاذبية وتأثيراً. وهكذا بدت خطبه وكأنها تلقائية لا من يراع أحد كتابة الخطب المحترفين، بل وكأنها مرتجلة على لسان المتخاصم نفسه ونبت الساعة في ساحة المحاكم. وتلك قمة في بلاغة الخطبة القضائية لم يصل إليها أحد من قبل لسياس، فهي أنقى وأصفى ما وصلنا من اللهجة الأتيكية وأقربها إلى الطبيعية والتلقائية. ومع أنه يرتب مفرداته وينسقها، فإنها تبدو وكأنها مهمة لم تلق أية عناية في التهذيب والتشذيب. فليسياس إذن يمثل البساطة لا الفخامة في تاريخ الخطابة الإغريقية. ووصلتنا منه خمس وثلاثون خطبة مع بعض الشذرات. وكانت تنسب إليه ٤٢٥ خطبة، بيد أن ٢٣٣ منها هي التي اعتبرت بالفعل من تأليفه. وفي خطبته "ضد إراتوستينيس" التي ألقاها عام ٤٠٣ ء بعد سقوط حكومة الثلاثين يصل لسياس إلى حد العنف الوحشي، وهو ما يتمشى مع طبيعة الأحداث التي يعالجها.

وتبرز براعة لسياس في قدرته على تقمص شخصيات زبائنه الذين يكتب لهم الخطب. ومن أفضل الأمثلة على ذلك خطبته الأولى التي كتبها دفاعاً عن إيوفيليتوس السدي قتل رجلاً زنى بزوجته وضبطه متلبساً. فهو يحكى قصة حياة هذا الزوج المخدوع، وكيف أنه رجل طيب القلب كان يثق في زوجته ثقة عمياء، فلما إكتشف خيانتها لم يكن بوسعه أن يفعل غير ما فعل. وتتضمن الخطبة تفاصيل أخرى كثيرة وقعت في يوم الحادث، وتفيد كلها في رسم الشخصية (ethopoieia) وتبرير مسلكها العنيف. وفي خطبته "دفاعاً عن مانثيوس" يكتب خطبة لشاب أثيني سليل أسرة نبيلة، نزيه وواثق من نفسه، حريص على

ألا يقع في الغرور والزهو الأجوف. وهو معتد بنفسه ونسبه وبما أنجزه أجداده من أمجاد للدولة وبما يقوم به هو نفسه في ميدان القتال. وهناك خطبة أخرى عن رجل حجبت عنه مكافأة عامة، فيدافع عن نفسه ويفسر هذا الحجب بدوافع الغيرة الشخصية. لقد إتهموه بالعجرفة لأنه يمتطي صهوة حصان بينما هو في الواقع لا يستطيع إقتناء بغل، وهو مضطر لاستعارة حصان صديقه بدلا من الإستناد إلى "عكازين" ويسير هكذا في الطريق! وفي خطبته "ضد أيسخينيس" السقراطي يسخر لسياس من غريمه هذا لأنه يستدين نقودا ولا يسدها قط. ويقول إن الناس عندما يستيقظون من نومهم ساعة الفجر ويرون طوابير الدائنين ببابه يظنون أنهم إنما جاءوا لتشجيع جنازته! وكل ذلك يعبر عنه لسياس في لغة لا طنطنة فيها ولا زخرف، لا تشويها الحشونة أو الغموض بل يسودها الوضوح والبساطة. ويتحاشى لسياس الحجاز والتعبيرات الشعرية المبتذلة وكافة الأساليب البلاغية المصطنعة. حقا لقد وصل باللهجة الأتيكية إلى مستوى من الرشاقة لم يحلم به جورجياس نفسه، ووصل بفن الخطابة القضائية إلى قمة لم يبلغها أحد من قبله، إذ كان أول أديب ناثر يجسد حقيقة أن الوضوح لا يتنافى مع البلاغة وقوة التأثير^(٧٢).

عاش **إيسوكرايتيس** بن إثودوروس فيما بين عامي ٤٣٦ و ٣٣٨ أى أن حياته غطت معظم فترات ازدهار النثر الأدبي الأتيكي لاسيما فن الخطابة. لدينا ثلاثون نصا منسوباً إليه، ومعظم هذه النصوص خطب وقليل منها رسائل. نسب إليه القدامى ستين خطبة، بيد أن خمسة وعشرين أو ثمانية وعشرين فقط هي التي تقبل الآن على أنها من تأليفه فعلا. تمتع بحياة هائلة هائلة وناجحة ولكنه فشل بوصفه خطيباً. إذ كان يفتقد شجاعة الروح وقوة الصوت وهي من مستلزمات من يخطب في الناس. بيد أنه حقق نجاحا منقطع النظير كاتباً محترفاً للخطب من أجل الآخرين وبرز مؤلفاً للمقالات ومعلماً لهذا الفن. ومنذ عام ٣٨٨ كان على رأس مدرسة لتعليم الفلسفة - كما كان يحلو له أن يزعم - والخطابة في أكمل

(٧٢) عن المزيد من التفاصيل أنظر:

K.J. Dover, *Lysias and the Corpus Lysiacum*. University of California Press 1968.

صورها. كان يؤمن بضرورة أن تكون لغة الخطابة من لغة الحياة اليومية، على أن تختار المفردات بعناية فائقة وتنسق تنسيقاً حسناً. ولذا نجده أكثر الخطباء جاذبية، بل تبعث قراءة هذه الخطب السرور إلى النفس دون أن تسترْك إنطباعاً قوياً. وبالإضافة إلى الخطب المكتوبة للمتخاصمين فى المحاكم تنقسم أعماله الأخرى إلى ثلاثة أقسام رئيسية: أولها الخطب النموذجية (epideiktike)، وهى تمرينات فى الخطابة على المستوى الرفيع كالخطبة العاشرة بعنوان "هيلينى" والحادية عشر "بوزيريس". والقسم الثانى هو عبارة عن مناقشات جدلية يعرض فيها آراءه فى التعليم مفنداً آراء الآخرين مثل الخطبة الثالثة عشر بعنوان "ضد السوفسطائيين". والقسم الثالث هو المقالات وهى مكتوبة فى صورة رسائل مفتوحة بعضها فى الأخلاق وأخرى فى السياسة.

ولا يكل إيسوكراتيس عن الدعوة المتواصلة والموجهة لبنى جلدته من الإغريق لكى يرتفعوا فوق نزاعاتهم الداخلية ويوحدوا صفوفهم - لاسيما أثينا وإسبرطة - لمواجهة العدو المشترك أى الفرس. وفشلت خطته لأن طيبة كانت قد ظهرت فجأة وسعت من أجل الزعامة مما أدى إلى اندلاع حروب جديدة. وفى عام ٣٦٨ إقترح إيسوكراتيس على ديونيسيوس الأول أن يكون بطل الإغريق القومى ولكنه لم ينجح فى مسعاه. وفى عام ٣٥٦ طالب أرخيداموس ملك إسبرطة أن يضع حداً للحروب الداخلية بين الدويلات الإغريقية وخاب سعيه هذه المرة أيضاً. وعندما ظهر فيليب الثانى ملك مقدونيا فى الأفق وشرع بوسع حدود مملكته جنوباً، وقف كثير من الإغريق ضد سياسته التوسعية هذه معارضين إيسوكراتيس الذى رأى فيه المخلص والمنقذ. وفى عام ٣٤٦ ناشده بأن يوحد المدن الإغريقية ويحشد منها الجيوش ليفتح بلاد الشرق. وفى عام ٣٣٨ هزم فيليب كلا من أثينا وطيبة فى موقعة خايرونيا، وكان إيسوكراتيس حينئذ فى سن الثامنة والتسعين حيث سمع هذه الأنباء وربما قرع عينا بها ومات مطمئناً. وسيحقق الإسكندر الأكبر حلمه فيما بعد حيث سيصل بفتوحاته إلى الهند نفسها. لكن المسألة ظلت موضوع جدل شديد ولوقت طويل فى مدينة أثينا وتفاوتت الآراء بين محبذ لفكرة دولة - المدينة

التي إعتبرها أفلاطون جزءاً من النظام الأساسي للكون نفسه، وبين داعية إلى قيام دولة كبيرة ممتدة الأطراف وتضم شعوب العالم كافة^(٧٣).

وترجع أهمية إيسوكراتيس الأدبية إلى أنه من آوائل الساعين إلى أن يكون النثر أداة توصيل واضحة وبسيطة لا تكلف فيها. كما أنه دعى إلى قراءة ودراسة أعمال الأدباء الكبار، ومن بين كل خطباء أثينا يتميز إيسوكراتيس بإهتمامه العميق وإنغماسه الدائم في الحياة العامة. إتسمت أفكاره بسعة الأفق وثراء الخيال دون أن تصل إلى أن تكون من الأوهام المحال تحقيقها. وفي محاوره "فايدروس" لأفلاطون يقارنه سقراط بالخطيب لسياس يرى أنه الأفضل لأن له "فلسفته" في الحياة. ويتفق إيسوكراتيس مع أفلاطون في إهتمامه البالغ بالتربية والتعليم والنظرية السياسية، وإن لم يستطع مجازاة هذا الفيلسوف في مجال التنظير والإنشغال بالتأمل في المبادئ الجوهرية العامة. ذلك أن إيسوكراتيس يعمل من أجل تحقيق أهداف مباشرة وواضحة وضعها نصب عينيه. وهو يبذل جهداً ملموساً لكي يصوغ أسلوباً خالياً من الأخطاء، وإن إفتقر إلى سلاسة لسياس وعفويته. بيد أن أسلوب إيسوكراتيس يتميز بشئ من الرزانة والرصانة والإستقامة. فهو يتجنب تكرار نفس المقاطع التي سبق أن إستخدمها من قبل في كلمات سابقة، ويتحاشى الجمع بين حروف تجعل النطق بها عسيراً. ولا يسمح بوجود فجوة صوتية (hiatus) بين نهاية كلمة وبداية أخرى. ويرى إيسوكراتيس أن للنثر إيقاعه الموزون ونغمته المصقول على ألا يكون ذلك على حساب الترتيب الطبيعي لمفردات الجملة. إنه إذن فنان واعى لديه شئ جاد يريد توصيله ويعرف كيف يحقق ذلك.

وفي خطبته "ضد السوفسطائيين" المكتوبة عام ٣٩٠ يهاجم إيسوكراتيس أولئك الذين يدعون أنهم يعلمون الناس أكثر مما بوسعهم هم أنفسهم أن يلموا به، زاعمين أنهم يعرفون حق المعرفة السلوك السليم والطريق القويم نحو الفضيلة. إنه في هذه الخطبة ينتقد فساد الفلسفة وتهافت الفلاسفة الذين إنتهى بهم الأمر إلى

(٧٣) راجع: B.G. Mandilaras. The Speech on the Peace of Isocrates. From the British Museum Papyrus (in Greek). Kardamitsa- Athens 1975.

الشفغ بالجدل من أجل الجدل ذاته.

وفى عام ٣٥٥ كتب إيسوكراتيس خطبته الدفاعية "عن التبادل" (antidosis)^(٧٤). وفيها شرح فكرته عن التعليم وكيف أنه يعنى التثقيف بالمعنى الواسع، أى تدريب المواطن فى سن الشباب والرجولة كيف يؤدى دوره كاملاً فى أمور الدولة العامة. والتعليم عند إيسوكراتيس يساعد على تقوية الشخصية مما يجعلها على درجة عالية من حسن التقدير فى مواجهة المشكلات والصعاب. ثم ينبغى أن يتركز التعليم فى البداية على أهم وسيلة فى يد الإنسان وهى اللغة. ولا يؤمن إيسوكراتيس بالفلسفة من أجل الفلسفة، بل ينبغى توظيفها بحيث تكون رياضة للروح كما تكون التدريبات البدنية ترويضاً للجسد. والرجل المتعلم عند إيسوكراتيس يفضل الآخرين كما يفضل الإنسان الحيوان والإغريق البرابرة. وهو بذلك يعود إلى فكرة الرجل الكامل ولكنه يقيمها على أساس من الحكمة العملية فى الحياة^(٧٥).

ولد **إيسايوس** فى خالكيس وعاش فى أثينا أجنبياً، لأنه لم يحصل قط على حقوق المواطنة الأثينية. تقع فترة حياته وإنتاجه الأدبى فى النصف الأول من القرن الرابع. إحترف كتابة الخطب للآخرين كما إشتغل بالتدريس. ويقال إن ديموستينيس نفسه تعلم فن الخطابة على يديه. ويجد بعض النقاد شيئاً من التشابه بين أسلوبيهما. لدينا عشرة من خطبه وجزء من خطبة أخرى. ومعظم هذه الخطب

(٧٤) antidosis هى الحالة التى يطلب فيها أحد المواطنين المكلف بأداء واجب أو إلتزام عام leitourgia أن يحل محله مواطن آخر على أساس أنه الأغنى منه والأقدر على القيام بهذا الإلتزام. أما إذا رفض الطرف الثانى يحق للمواطن المكلف أن يرفع دعوى قضائية أمام المحاكم لإلزام هذا الطرف بالقيام بهذا الواجب العام، وإلا فعليه أن يقبل تبادل الممتلكات مع المدعى.

P. Cloché. Isocrate et son temps. Paris 1963.

(٧٥) أنظر

S. Usher, "The style of Isocrates" BICS 20 (1973), pp. 39-67.

E. Rummel, "Isocrates' Ideal of hetoric" CJ 75 (1979), pp. 25-35.

الباقية من إنتاجه تدور حول مشكلات الوراثة والعلاقات الأسرية بصفة عامة^(٧٦).

وكان **ليكورجوس** (٣٩٠-٣٢٥ تقريباً) رجل دولة وسياسياً أكثر منه خطيباً. بلغ من حبه للأدب أنه إستصدر قراراً بجمع وحفظ نسخ من نصوص شعراء التراجيديا الثلاثة أيسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس. كان من مؤيدي ديموستينيس فى سياسته المناهضة للمقدونيين. له خطبة بعنوان "ضد ليوكراتيس" وهو رجل هرب من معركة خايرونيسا وعاد إلى أثينا فوجهت إليه تهمة الخيانة. وفى هذه الخطبة يقول ليكورجوس مخاطباً مواطنيه "تخلوا أيها الأثينيون أن الأرض ترفع أشجارها ضارعة إليكم، تخلوا أن الموانئ وأحواض السفن وأسوار المدينة تنوسل إليكم، تخلوا أن المعابد والأماكن المقدسة تستثير همتمكم أن تهبوا لمد يد العون لها"^(٧٧).

ومن أنصار ديموستينيس أيضاً الخطيب **هيبيريديس** (٣٨٩-٣٢٢ تقريباً) وإن تمتع بشخصية مختلفة عنه وعن ليكورجوس. إذ كان هيبيريديس مثار سخيرية شعراء الكوميديا بسبب تصرفاته الشاذة. كان مغرماً بالسّمك والنساء إلى حد مثير. وهو خطيب كان أقرب إلى لسياس من أى خطيب آخر، ولو أن النقاد يعتبرونه خليطاً أو مزيجاً جمع بين لسياس وديموستينيس. وحتى منتصف القرن السادس عشر الميلادى كنا لا نعرف عنه الشئ الكثير، وكانت معلوماتنا عنه غير مباشرة أى مستقاة من كتاب آخرين. أما الآن وقد وصلتنا بعض النصوص البردية المكتشفة فى مصر وعليها ست من خطبه فقد أصبح إتصالنا به مباشراً وتنسب إليه سبع وسبعون خطبة، بيد أن النقاد يرون أن اثنتين وخمسين فقط منها هى الصحيحة. له شذرة (رقم ٨٠) تقول "كل الخطباء بلا إستثناء ثعابين، وكل الثعابين كريهة، بيد أنه إذا كانت الثعابين الصغيرة سامة تؤذى الإنسان، فإن الكبيرة منها تأكل الصغيرة"^(٧٨).

(٧٦) عن إيسايوس راجع

R.R. Renehan, "Isocrates and Isaeus" CPh. 75 (1985), pp. 242-253.

(٧٧) عن ليكورجوس ونصوصه راجع:

J.O. Burtt, Minor Attic orators II, Loeb 1954.

T.B. Curtis, The Judicial oratory of Hyperides. Chapel Hill 1970.

(٧٨) راجع:

أما غريم ديموستينيس فهو **أيسخينيس** (٣٨٩-٣١٤ تقريباً)، وقد ولد لأيوين فقيرين وعاش موظفاً صغيراً بإحدى المحاكم ثم ممثلاً محترفاً إذ كان رخيم الصوت، جميل الهيئة. تفتقد خطبه القوة والعنف المميزين لخطب ديموستينيس، ولكنه كان مقنعا ومؤثرا ربما بسبب حسن إلقائه بالدرجة الأولى. عندما فشل في إثبات إتهامه لكتيسيفون فقد حقق المواطن، ولاسيما أنه لم يحصل على خمس الأصوات وهو الحد الأدنى. فاضطر إلى مغادرة أثينا وذهب إلى رودس حيث شرع يعلم الخطابة. وسنتناول بعض جوانب هذا الخطيب في ثنايا حديثنا عن ديموستينيس^(٧٩).

كان والد **ديموستينيس** (٣٨٤-٣٢٢) صاحب مصنع للسيوف، مات وترك ابنه ديموستينيس في سن السابعة، فإختلس الأوصياء عليه الإرث الكبير قبل أن يبلغ سن الرشد. وفي سن العشرين أصبح خطيباً مفوهاً واحترفاً كتابة الخطب للزبائن، ووصلتنا بعض هذه الخطب وهي تفتقر إلى السلاسة وإلى التعمق في رسم الشخصيات على نقيض خطب ليسيلاس. ذلك أن خطب ديموستينيس تمثل الأسلوب الضخم الرنان، ولكنها تتميز بالقوة والإقناع وتصطبغ بصبغة أخلاقية. كان ديموستينيس من البداية يطمع في أن يلعب دور الخادم الكبير لدولة كبيرة، فقبل القيام ببعض الواجبات العامة التي أدت إلى إفلاسه وإتهامه بتقبل الرشاوى. تنسب إليه إحدى وستون خطبة وست رسائل وكتاب يحوى أربعاً وخمسين مقدمة خطابية. أما ما وصلنا فيتراوح ما بين أربع وثلاثين وسبع وثلاثين من الخطب الموثوق بصحة نسبتها إليه. ومن بينها خمس (٢٧-٣١) تنتمي إلى فترة البداية وإحداها ضد الأوصياء عليه.

بدأ نجم ديموستينيس يتألق بإعتلاء فيليب الثاني عرش مقدونيا عام ٣٥٩، إذ أخذ ديموستينيس على عاتقه مهمة أن يكشف خططه التوسعية وأطماعه السياسية

(٧٩) عن أيسخينيس راجع: A. Diller, "The manuscript tradition of Aeschines' orations" BICS 4 (1979), pp. 34-64.

فى بلاد الإغريق. وألقى خطبه المشهورة "الفيليبات" محذراً الأثينيين من إنتشار نفوذ مقدونيا وحشهم على مواجهتها. وجاءت موقعة خايرونيا عام ٣٣٨ فأخرست كل لسان للمقاومة. بيد أن نضالاً خطيباً آخر كان فى إنتظار ديموستنيس، ففى عام ٣٣٦ عرض أحد أنصاره وهو كتييسيفون تتويج ديموستنيس مكافأة له على خدماته التى أداها للدولة. ولكن أيسخينيس غريمه إعترض بشدة وقدم إتهاماً رسمياً ضد كتييسيفون مستنداً على عدم شرعية المشروع المعروض للتصويت. وجره ذلك بالطبع إلى إتهام ديموستنيس نفسه والهجوم عليه وإنتقاد أفكاره السياسية برمتها. ورد ديموستنيس برأئته التى تعد أوج الإزدهار وأسمى ما وصلت إليه الخطابة الإغريقية بوجه عام. وهى الخطبة الثامنة عشر والمعروفة بعنوان "عن التاج". فيها يدفع ديموستنيس التهمة عن كتييسيفون ويدافع صاحب الخطبة عن سياسته المناهضة للمقدونيين ويشن حملة شعواء على أيسخينيس. وتعد هذه الخطبة آخر ما كتب ديموستنيس مع أنه عاش بعدها ثمانى سنوات.

كان النزاع بين أيسخينيس وديموستنيس نتيجة حتمية لطبيعة شخصية كل منهما والظروف التى أحاطت بهما. ولعل مثل هذا الإختلاف البين فى رأى حول الشئون السياسية العامة وكذا فى المحاكم يوضح إلى أى مدى كان الشقاق قد مزق أوصال العلاقات الاجتماعية من جهة، والعلاقات بين المدن الإغريقية وبعضها البعض من جهة أخرى. لأن أيسخينيس يدعو إلى الخضوع لمقدونيا والتعاون مع فيليب بينما يحث ديموستنيس الإغريق على مقاومته بالقوة. وربما كان أيسخينيس يتلقى أموالاً من فيليب، دون أن يعنى ذلك أنه مرتشى أو خائن. وفى عام ٣٤٦ أعد ديموستنيس نفسه لرفع دعوى ضد خصمه بتهمة تقاضى الرشوة، وإستخدم تيموكراتيس ليكون شريكه فى هذه الدعوى، بيد أن أيسخينيس سبقهما ورفع دعوى ضد تيموكراتيس بتهمة الفسوق الجنسى. ويبدو أنه كسب القضية وأسكت ديموستنيس بعض الوقت، وإن كان الأخير قد عاد ورفع دعوى أخرى عام ٣٤٤.

ومع أن خطبتى الغريمين أيسخينيس وديموسثنيس قد أقيمتا فى المحاكم إلا أنهما تتمتعان بسمات الخطب السياسية العامة. إذ أنهما يتعاملان مع قضية تتعلق بوضع أثينا فى العالم الإغريقى وبقائها دولة مستقلة. كان ديموسثنيس هو الأقوى والأكثر تمتعاً بالموهبة الخطابية، بل هو أقدر خطباء عصره. يصفه أحد النقاد القدامى بأنه من بين سائر الخطباء يبدو كالعاصفة البرقية أو كالصاعقة النارية التى تكتسح كل ما يقف فى وجهها. وحتى فى أثناء تناوله لأبسط الأمور يجعل ديموسثنيس كل كلمة تصيب هدفها، لأن كل شئ فى خطبته محسوب بدقة ومكثف للغاية. وتشى الجملة عنده وحبكتها المحكمة بفكر عميق وهيمنة ظاهرة على الأداة التعبيرية. فهو يغير ويبدل فى طول وبنية الجملة، كما لم يفعل أى ناثر إغريقى آخر باستثناء أفلاطون. وإذا كان ديموسثنيس يفتقد دكاء وخيال الأخير، فإن حسه الدرامى قوى بحيث يمكنه من رسم مواقف مثيرة وتسليط الضوء على التفاصيل.

تعود شهرة ديموسثنيس إلى أنه يمثل صوت المعارضة السياسية، ويقف تحت لواء الديموقراطية والحرية فى مواجهة قوى الطغيان والعبودية. ولعل أقوى وأهم إنطباع تخرج به من خطب ديموسثنيس هو حب صاحبها العنيف لأثينا. وهذا هو سر خلافه مع أيسخينيس من ناحية، كما أنه هو الموضوع الرئيسى فى الخطب "الأولينية" و "الفيليبية". ومن ناحية أخرى فهو الذى أظهر تزايد قوة فيليب مما يستدعى ضرورة وقف المد المقدونى. يعتقد ديموسثنيس أن أثينا هى المدينة الجديرة بأن تتبوأ عرشى المجد والعظمة فهى الأنموذج المثالى بين كافة المدن الإغريقية، ولكنها مع ذلك لم تصل قط إلى ما ينبغى لها من الرقى والقوة. كان ديموسثنيس على أتم استعداد لأن يفعل أى شئ فى سبيل رفعة أثينا. وهذا ما فعله إذ ضحى بنفسه فعلاً عندما شرب السم عام ٤٢٢ حتى لا يستسلم للقائد المقدونى أنتيباتير ونائبه ديماديس. إنه يرى فيهم أعداء وطنه ويقول عنهم فى نهاية خطبته "عن التاج" ما يلى "ليت أحداً منكم أيتها الآلهة لا يستسلم لرغباتهم ! وليتكم إن كان بوسعكم تزرعوا فى هؤلاء الناس عقولا وقلوباً أفضل مما لديهم. أما إذا كانت

حالتهم مستعصية على العلاج فأنزلوا بهم وبهم وهدم الدمار الكامل والمعجل برأ وبحرا وبأقصى سرعة ممكنة. هيئوا لنا - نحن الشاكرين لكم الفضل - الخلاص من المخاوف التي تهدد أمننا، وأنعموا علينا بالأمان الثابت الذي لا يتزعزع".

ويتميز أسلوب ديموستينيس بالثراء وبالقدرة الفائقة على نحت المفردات والتشبيهات. ويكفى أن نذكر هنا أنه مخترع التعبير الشائع حتى يومنا هذا "أسكرته نشوة النجاح"، حيث أطلقه على فيليب الثاني في الخطبة الفيليبية الأولى. ويصف خائنى المدينة فيقول إنهم "بتروا أطرافها" ("عن التاج" ٢٩٧)، ويقول إن "بلاد الإغريق مريضة" ("الفيليبية الثالثة" ٣٩). وهو القائل كذلك "من بذر البذور مسئول عن ثمارها" ("عن التاج" ١٥٩) أى من زرع حصده. وكلها تعبيرات تشهد له بسعة فى الخيال وقوة فى التعبير وقدرة على التكثيف^(٨٠).

بيد أن ديموستينيس قد وقع فى بعض الأخطاء نتيجة سوء التقدير. فأخذ عليه النقد القدامى عدم إجادته أسلوب الفكاهة، بل كانت فكاهاته تفتقر إلى روح الدعابة وتقرب من التشنيع. فلطالما سخر من أصل أيسخينيس الوضع ومن أنه كان ممثلاً من الدرجة الثالثة، عاش على الكروم والزيتون اللذين قذفه بهما المتفرجون^١ ولا ينفذ ديموستينيس إلى أعماق الشخصية أو بالأحرى لا يريد ذلك. ولا أدل على هذا الاتجاه من أن كل شئ فى عالمه إما أسود أو أبيض، مع تجاهل ما هو بين هذا وذاك، حيث تتداخل الأضواء والظلال وتختلط الألوان. ولكن ديموستينيس يبلغ قمة الإحساس بالإنسانية عندما يسخر من أولئك الذين يقيسون سعادتهم بمقدار ما يملأون به بطونهم من الملذات الرخيصة. ومن عيوب ديموستينيس وقصور الفهم عنده أنه لا يرى إلا جانباً واحداً للأمور، فهو مثلاً لم يرى فى تصاعد قوة مقدونيا سوى المخاطر التى تهدد أثينا. وهذا غير ما حدث

(٨٠) عن مزيد من الأمثلة راجع ستيفن أشر (أنظر حاشية رقم ٦٥) ص ٥٠٢ وما يليها وقارن:

Ch.D. Adams, Demosthenes and his Influence, Cooper Square Publishers Inc, New York 1963.

بالنسبة لأيسخينيس الذى كان فى مطلع حياته معارضاً لفيليب، فلما ذهب إليه فى وفد للتفاوض غير موقفه أثناء المفاوضات نفسها وصار نصيراً له. أيسخينيس إذن ممن يغيرون مواقفهم ويتواءمون مع الظروف على النقيض من ديموستينيس الذى لا يتزحزح قيد أنملة عن موقف سبق أن إلتمز به. وتغيير موقف أيسخينيس لا يعنى بالضرورة أنه مذبذب أو أنه مرتشى أو خائن عميل، فنحن لا نملك الدليل على ذلك. بل إن فيليب والإسكندر الأكبر كانا يكتنان كل تقدير وإعجاب المدينة أثينا، وكانا ينويان معاملتها أفضل معاملة. ومن ثم فقد كان أيسخينيس رجلاً مرناً رأى أن أثينا يمكن أن تحتفظ لنفسها بقدر معقول من الإستقلالية إذا ما قبلت ببعض الشروط المقدونية. وبعبارة أخرى كان أيسخينيس يعتبر أن السلام المشرف مع مقدونيا أفضل بكثير من تلقى الهزيمة المنكرة والمخزية على يدها. وعندما اندلعت الحرب فعلاً وسقطت أثينا بكى أيسخينيس الكرامة المهددة، فأثينا التى كانت ملاذ كل إغريقى وواحة الأمان فى ذاك العصر المضطرب، أصبحت الآن تكافح بشق الأنفس من أجل الحفاظ على ترابها.

وعلى أية حال فقد أثبت التاريخ أن كلا من أيسخينيس وديموستينيس كان على خطأ. إذ أثبتت فتوحات الإسكندر الأكبر أن عصر دولة المدينة قد ولى بلا رجعة. وهكذا سقط النموذج المثالى الذى تعبد فى محرابه ديموستينيس. ولبعض الوقت بدت رؤية أيسخينيس صائبة، ولكن ما أن مات الإسكندر الأكبر وجاء خلفاؤه وتقاسموا ثمرات فتوحاته فيما بينهم بقوة السلاح حتى ثبت أن أيسخينيس أيضاً كان مخطئاً فى تقديراته^(٨١).

(٨١) عن فن الخطابة الإغريقية بصفة عامة راجع:

G.A. Kennedy, The Art of Persuasion in Greece. Princeton 1963.

J.F. Dobson, The Greek Orators. Books for Libraries Press, Freeport, New York, reprint 1971.

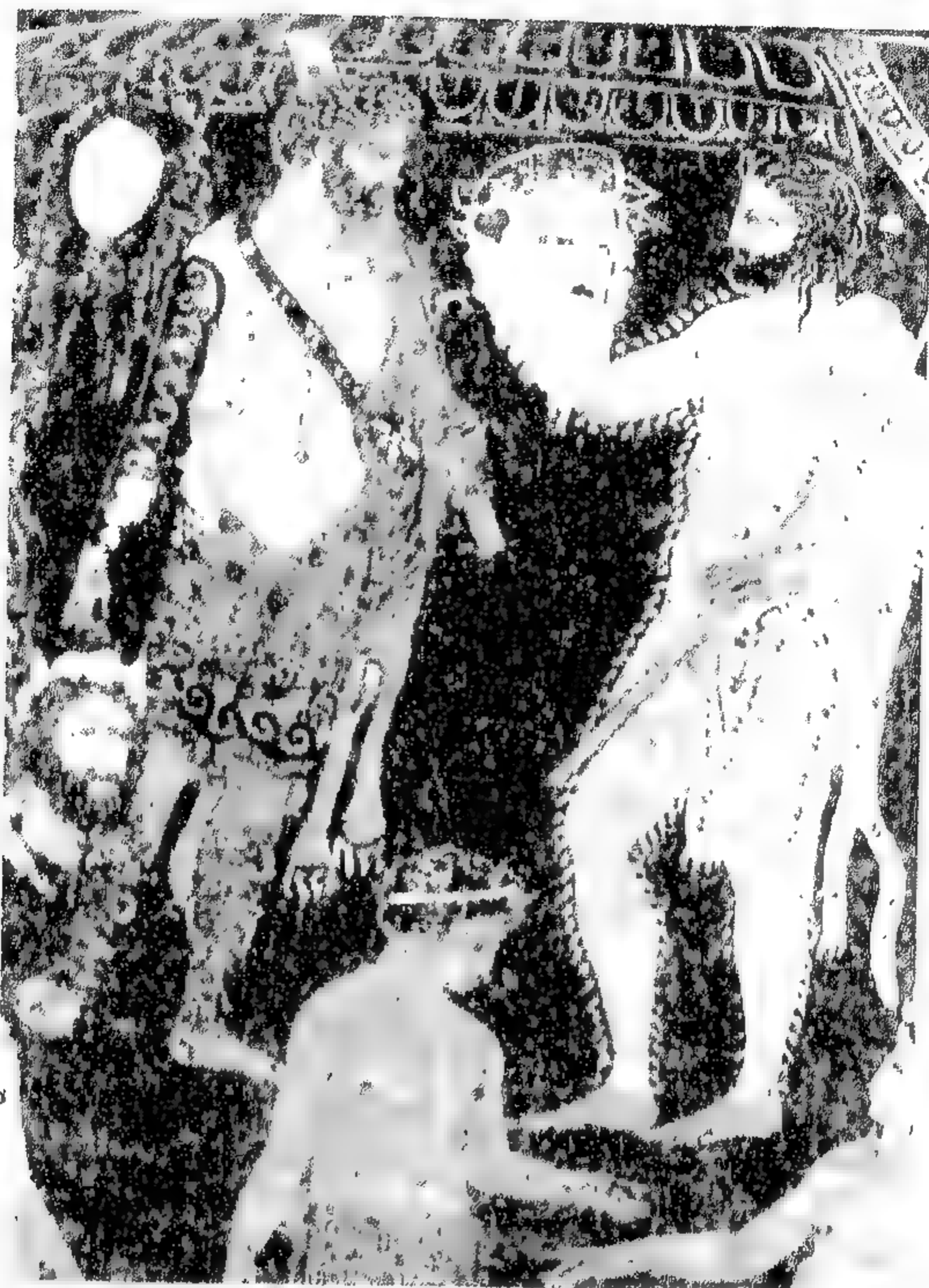
R.C. Jebb, The Attic Orators from Antiphon to Isaeos. vols 2, New York, Russell & Russell Inc. 1962.

ومن أحدث الدراسات حول ديموستينيس نشير إلى:

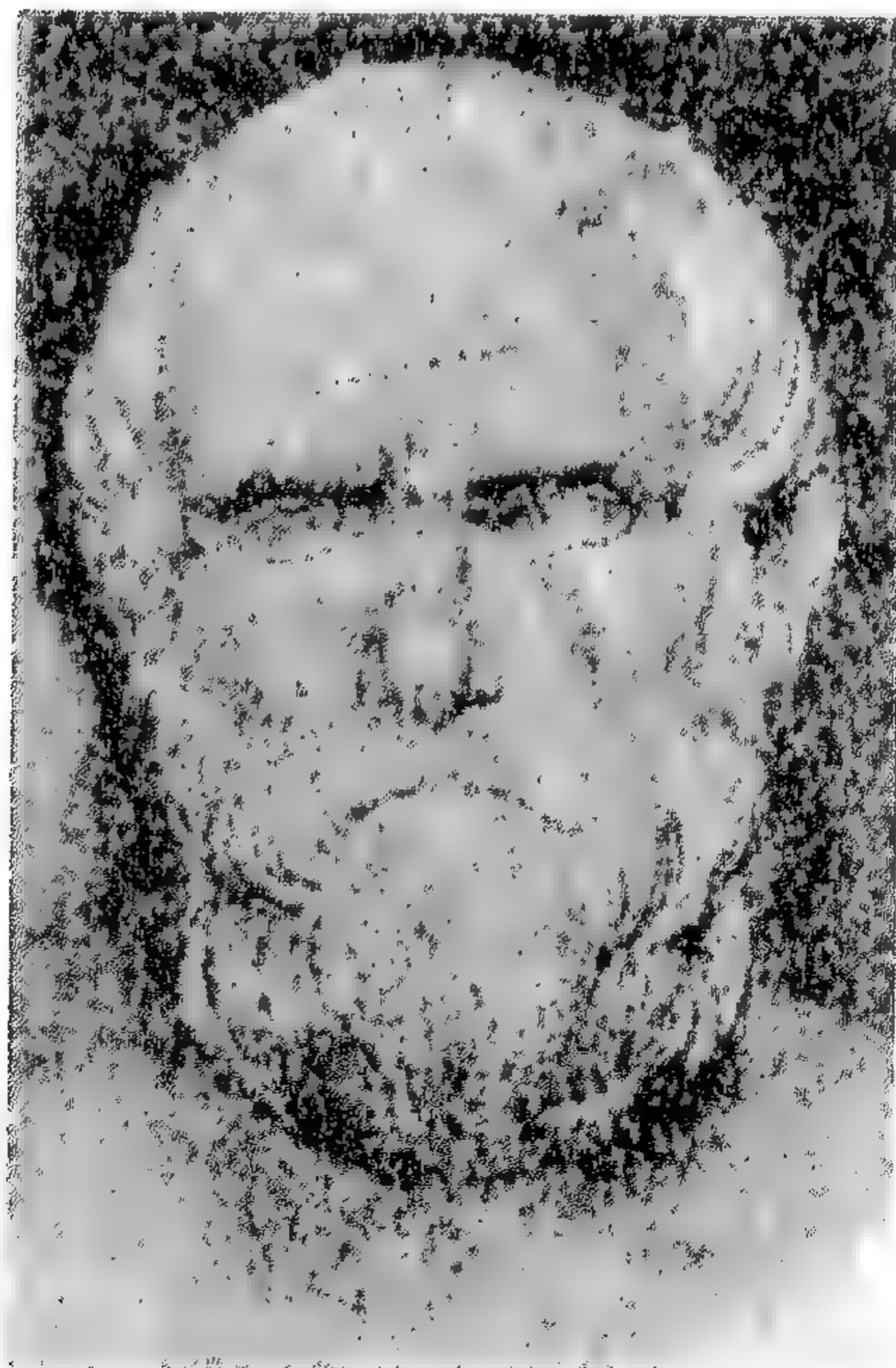
L. Pearson, The art of Demosthenes. Meisenheim am Glan 1976.

صفوة القول إن الخطابة الإغريقية هى فن القرن الرابع وتلاشت عند نهايته. ومن ثم فهى تعكس حالة أثينا آنذاك فهى الدولة التى فقدت سلطانها السياسى والعسكرى وإن كان الطموح لا يزال قائما فى إستعادة عز الماضى، ولا تزال الأحلام تراودها فى أن تلعب دورا رائدا فى العالم من حولها. ومع كل فإن الخطابة شئ موجود فى دم الحضارة الإغريقية نفسها ومنذ عصورها السحيقة. ويعد موت ديموستينيس بعدة قرون كانت الخطابة لا تزال تمارس وتدرس بعناية فائقة. وظل الأمر كذلك حتى جاءت المسيحية فظهر نوع جديد من الخطابة مرتبط بها وبالدعوة إليها. والعيب الواضح فى الخطابة الإغريقية بصفة عامة هو الإهتمام بالشكل على حساب المضمون، ولقد إزداد هذا العيب ضراوة وشراسة بعد موت ديموستينيس أفضل الخطباء الإغريق طرا. ولعل هذا الخيط الرفيع هو الذى سيزداد بمرور الزمن ليصبح فى النهاية من الأمراض المتوطنة التى تصيب فن الكتابة الأدبية ونعنى الخطابية التى سيطرت على أقلام كثير من الشعراء والنائرين ليس إبان العصر الهيلينستى وبالإسكندرية فقط، بل فى الآدب الرومانى نفسه الذى تزايدت فيه الخطابية حتى أودت به فى نهاية العصر الفضى^(٨٢).

(٨٢) أحمد عثمان، الآدب اللاتينى العصر الفضى، فى أماكن متفرقة.



الشكل رقم (١٦)



الشكل رقم (١٧)

الباب الخامس

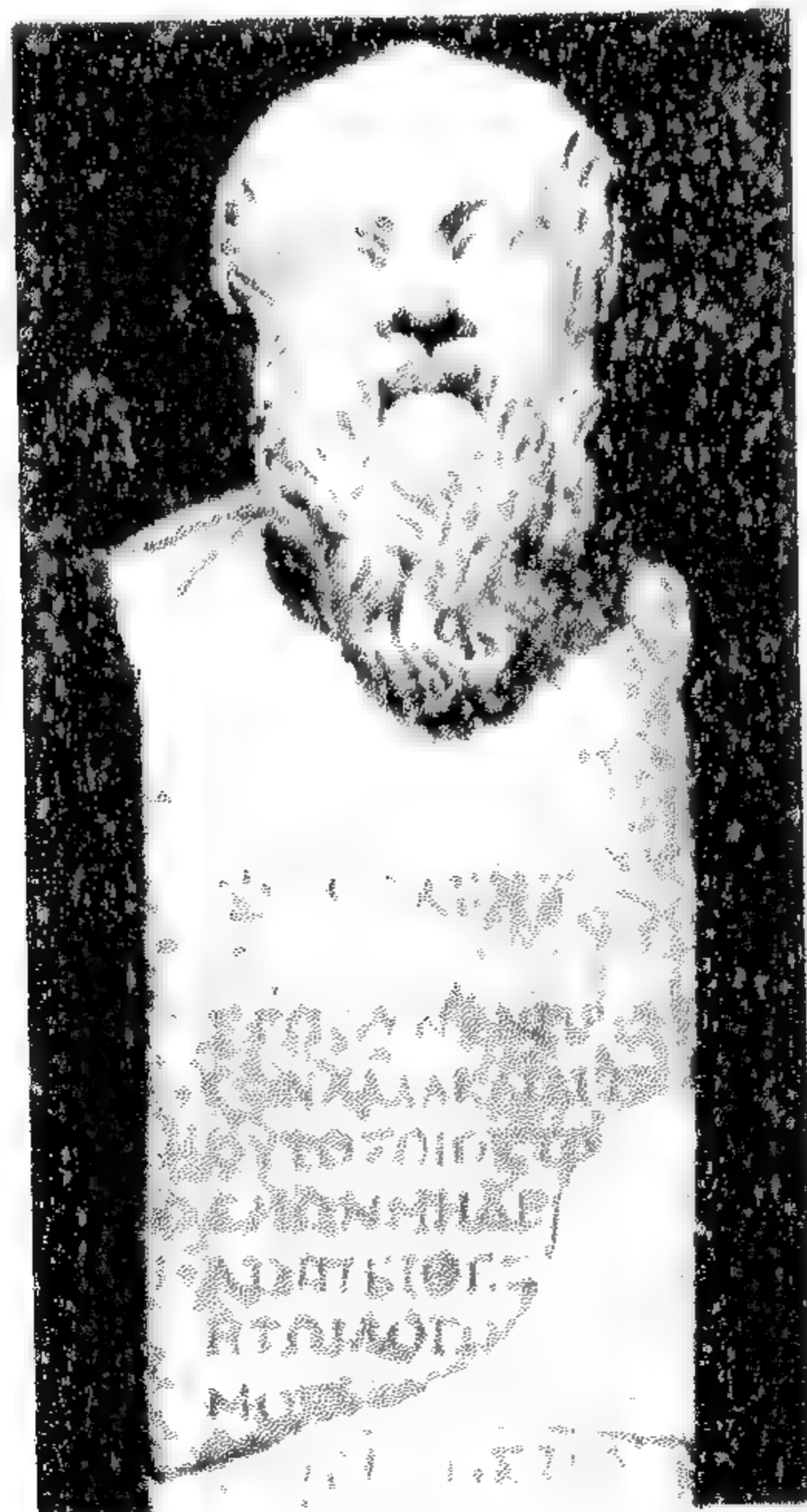
الأدب السكندري والبحث عن طرق جانبية

"كم هو جارف تيار النهر الأشوري (الفرات)
ولكنه يجرف معه قاذورات الأرض، ويخلط بمائه النفايات. أما النحل فلا
يقدم إلى ديميز ماء عاديا مما هو شائع، بل يفرز سائلا نقيا وعذبا في
جدول صغير رائق، إنه الخلاصة وذؤابة مياه الأرض"

كاليماخوس



الشكل رقم (١٨)



الشكل رقم (١٩)

١- تدوين الأدب ودور مكتبة الإسكندرية

من الواضح أن الأدب الإغريقي على وجه العموم أدب سماعي شفوي، يتناقله الناس عن طريق الرواية الشفاهية والإنشاد أو الإلقاء والغناء أو التمثيل على المسرح، فتلک كانت وسائل النشر الشائعة في العالم الإغريقي^(١). وظل الأمر كذلك في غالب الأحيان، حتى بعد أن اخترعت الكتابة وعُرف فن تدوين النصوص الأدبية النثرية والشعرية. حقا لقد بدأ الناس رويدا رويدا يقتنون الكتب، إلا أنها لم تكن سوى وسيلة للتذكر أى "مذكرة" (hypomnema) يحتفظ بها المؤلف أو ممثل المسرح لنفسه مرجعاً يعود إليه ساعة الضرورة. ولكنها لم تصبح بعد وسيلة للنشر أو أداة الاتصال بين المؤلف وجمهوره. وظلت هذه النظرة للكتاب على أنه "مذكرة" حتى عصر أفلاطون إن لم يكن بعد ذلك. وفي مدارس أثينا القرن الخامس كانت العلاقة بين التلميذ والأستاذ علاقة شخصية إلى حد كبير، وكان التعليم في أساسه يتم عن طريق الكلمة المسموعة أكثر من الكلمة المقروءة أو المكتوبة. ولقد قرأ سقراط الشعراء الإغريق وأحدث ثورة فكرية في أثينا، ولكنه فعل كل ذلك دون أن يكتب كلمة واحدة. لقد كانت المناقشة والتأمل هما أهم الوسائل التي يلجأ إليها الناس من أجل تحصيل المعارف، وكان جمع الكتب وقراءتها أمرا نادرا في البداية. إلا أن أثينا القرن الخامس بدأت تشهد عادة تداول الكتب وهواية إقتنائها، مما أدى إلى رواج نسبي لمهنة تجارة الكتب الجديدة، حتى أن الشاعر الكوميدي إيوبوليس (شذرة ٣٥٤ Kock) يشير إلى مكان ما في أثينا عرف ببيع الكتب. ويقول أفلاطون على لسان أستاذه سقراط إن نص الفيلسوف أناكساجوراس كان من الممكن الحصول عليه من الأوركسترا

(١) سبق أن تناولنا موضوع فن الكتابة وتدوين الأدب وتأثيره على طبيعة الأدب الإغريقي. أنظر:

أحمد عتمان: "مستقبل الثقافة الكلاسيكية في مصر"، مجلة "الكاتب" عدد ٢٠٣ (القاهرة). فبراير

(١٩٧٨)، ص ٢٢-٣٠ - وراجع:

F.G. Kenyon, Books and Readers in Ancient Greece and Rome. Oxford at the Clarendon Press 1932.

بالسوق العامة (الأجورا) في مقابل دراهمة واحدة على أقصى تقدير^(٢). وإن دل ذلك على شئ فإنما يدل على أن سعر الكتب في أثينا لم يكن بصفة عامة مرتفعاً.

ونجد عند كسينوفون إشارة إلى مكتبة خاصة تضم ملاحم هوميروس كلها^(٣). ومن العوامل التي شجعت على إقتناء الكتب وشيوع تداولها ورواج تجارتها ظهور الحركة السوفسطائية التي أحدثت ضجة فكرية كبيرة وجاهد روادها في سبيل نشر الثقافة في كل مكان. كما أن تطور النشر الأدبي بفنونه الثلاثة التاريخ والفلسفة والخطابة قد إستلزم وجود النص المقروء. ثم يأتى دور الفن المسرحى الذى بلغ قمة الإزدهار إبان القرن الخامس. فمما لا شك فيه أن العروض المسرحية تقتضى وجود نص مكتوب يمكن الرجوع إليه فى أى وقت أثناء تدريب الجوقة وتحفيظ الممثلين أدوارهم المختلفة. فإذا وصلنا إلى القرن الرابع وجدنا أرسطو يعترف ولأول مرة بأن بعض المؤلفين يكتبون أعمالهم للقراءة (anagnostikoi) لا للإلقاء أو الإنشاد. وهو يسمي على وجه التحديد الشاعر التراجيدى خايريمون (منتصف القرن الرابع) والشاعر الغنائى ليكيمنوس (؟) الذى يقول عنه "من الأفضل أن تقرأه لا أن تسمعه"^(٤). ومع ذلك ينبغى ألا ننسى أن "القراءة" كانت تتم فى غالب الأحيان بصوت مسموع، إذ كان الأستاذ يقرأ على تلاميذه والأجير لسيد المؤلف لجمهوره. وبصفة عامة لا يمكن أن نزعّم وجود جمهور قارئ إلا ابتداء من أواخر القرن الخامس وبدايات القرن الرابع.

وتحفظ لنا الروايات القديمة شبه التاريخية - دون أن يتوافر لنا الدليل المادى القاطع - أن الطاغية بيسيستراتوس (٥٧٠-٥٠٧ تقريباً) كان أول من أسس مكتبة عامة فى أثينا، وأن الأثينيين قد عملوا من بعده على زيادة مجموعات الكتب

(٢) Pl., Ap., 26 d; cf. Idem, Phd., 97b, 98b; cf. Xen., Mem. I, 6, 4.

(٣) Xen., Mem., IV, 2, 10.

(٤) Arist., Rh., 1413b 12-14.

التي إقتناها. ورد ما يفيد ذلك عند أولوس جيلليوس^(٥) الكاتب الروماني الذي عاش إبان القرن الثاني الميلادي. ويرى بعض العلماء أن الرواية التقليدية الشائعة بأن هذا الطاغية كان أول من أمر بجمع وتدوين أعمال هوميروس^(٦) إنما ترمز في الواقع إلى أنه حاول تركيز تجارة الكتب في أثينا. ويقال كذلك إن طاغية جزيرة ساموس الشهير بوليكراتيس قد جمع إبان النصف الثاني من القرن السادس كتباً كثيرة في هذه الجزيرة. جاء ذلك في رواية أثينايس^(٧) الذي عاش حول عام ٢٠٠ م في مدينة نوكراتيس المصرية الإغريقية (كوم جعيفة الحديثة بالقرب من إيتياى البارود)^(٨). وقيل كذلك إن نيكوكراتيس^(٩) من قبرص - وهو ينتمي إلى فترة زمنية أقدم - قد فعل نفس الشيء^(٩). غير أن بعض العلماء يرجحون ألا تكون هذه الروايات صحيحة، إذ من المحتمل أن يلصق الكتاب المتأخرون بهؤلاء الحكام القدامى عادات وسمات حكام العصر الهيلينستي. ومن المشكوك فيه - كما سبق أن ألقينا - أن تكون الكتب شائعة التداول قبل عصر بريكليس، وهذا لا ينفي أن مجموعات من الكتب قد استخدمت بحكم الضرورة في المدارس آنذاك. ومما يروى في هذا الصدد أن الكيباديس (٤٥٠-٤٠٤ تقريباً) قد ضرب ناظر إحدى المدارس لأنه لم يكن يحتفظ بنسخة من أشعار هوميروس في مدرسته. أما مجموعات الكتب الخاصة بالأفراد فقد كانت نادرة وتعد من الأمور اللافتة للنظر إلى حد أن يوريبيديس قد أصبح موضوع سخرية لأنه يمتلك مكتبة خاصة. ويخبرنا كسينوفون أن يوثيديموس صديقسقراط قد أنشأ لنفسه مكتبة لا بأس بها، إذ كانت تضم الشعراء والسوفسطائيين إلى جانب كتب في الطب والعمارة والهندسة

Aul. Gell., VI, 17.

(٥)

(٦) أنظر الباب الأول، الفصل الأول.

Athen., I, 4.

(٧)

(٨) أنظر أدناه الباب السادس.

(٩) أحمد عثمان: تاريخ قبرص جزيرة الجمال والألم منذ القدم وإلى اليوم. (القاهرة ١٩٩٧)، ص ٥٣-٦١.

والفلك^(١٠). وفي شذرة للشاعر الكوميدي أليكسيس (٣٧٥-٢٧٥) نجد إشارة إلى مكتبة تضم المؤلفين الإغريق الكلاسيكيين (شذرة رقم ٢٤٥). هذا وقد راجت تجارة الكتب إبان القرن الرابع، حتى أنه عندما وصلت بقايا حملة العشرة آلاف إغريقى بقيادة كسينوفون عبر الأناضول إلى سالميديسوس على البحر الأسود وجدت بين حطام السفن التي كانت قد وصلت إلى هذه المنطقة النائية كتباً كثيرة منسوخة، كان البحارة قد نقلوها في صناديق خشبية^(١١).

ومما لا شك فيه أن أفلاطون قد احتفظ في مدرسته "الأكاديمية" بمجموعات من الكتب أو المخطوطات التي إستخدمها هو وتلاميذه. بيد أن سترابون (٦٤/٦٣ ق.م - ٢١ م على الأقل) يروى أن أرسطو هو أول من جمع الكتب، فكان بذلك القدوة والرائد الذى حذا حذوه ملوك مصر البطلمية، إذ تعلموا منه - وهو معلم قائدهم الإسكندر الأكبر - كيف ينشئون وينظمون مكتبة ضخمة مثل مكتبة الإسكندرية.

ومن هنا تأتى أهمية الحديث عن مكتبة أرسطو ومدرسته. إذ كانت دراسة التراث القديم تشكل واحداً من أبرز الموضوعات التى أولاها هذا الفيلسوف عنايته. فهو مربى الإسكندر الأكبر (٣٥٦-٣٢٣) الذى أشرف على تعليمه طفلاً وصبياً وشاباً يافعاً. فكان يدرس له أشعار هوميروس ومسرحيات شعراء التراجيديا الأتيكية. وربما ألف من أجله كتاباً عن "مؤسسى المستعمرات" وآخر عن "حكم الفرد". وعندما مات والد الإسكندر الملك فيليب عام ٣٣٦ عاد أرسطو إلى أثينا، وهناك فى مكان خارج المدينة أى إلى الشمال الشرقى منها فيما بين صخرة ليكايتوس وإليسوس وجد كهفاً مقدساً لى الإله "أبوللون لوكيوس" (Apollo Lykeios) ولربات الفنون الموساى. هناك أقام أرسطو مدرسته التى عرفت بإسم

Xen., Mem., IV, 2.

(١٠)

Idem, An., VII, 5, 4.

(١١)

"اللوكيون" (Lykeion) وكانت تحتوى على فناء مغطى، إعتاد أرسطو أن يتمشى فيه (peripatos) وهو يحاضر تلاميذه حتى أن أتباع مدرسته الفلسفية حملوا إسم "المشائين" فيما بعد، وهذا ما سلف أن تحدثنا عنه فى الباب الرابع.

ما يهمنا الآن هو أنه فى هذه المدرسة جمع أرسطو العديد من المخطوطات وأسس مكتبته النادرة التى حوت فيما حوت الخرائط الجغرافية. كما ألحق بها متحفاً يضم مجموعات من وسائل الإيضاح المتباينة من الحيوانات والنباتات وغيرها، إستخدمها الفيلسوف العظيم أثناء تدريسه. ومما يروى أن الإسكندر الأكبر قد أهدى إلى أرسطو مبلغ ثمانمائة تالنت ليساعده على جمع هذه المقتنيات. كما أمر هذا العاهل المقدونى والشاب الفاتح لكثير من الأقطار صياديه فى البر والبحر أن يحضروا إلى أستاذه أرسطو كل ما يصادفهم ويمكن أن يكون ذا فائدة علمية له. ولقد وضع أرسطو الفيلسوف المعلم نظاماً دقيقاً للحياة فى المدرسة، بما فى ذلك الوجبات المشتركة ومائدة الشراب الوحيدة أو ما نسميه المائدة symposion مرة كل شهر. ولقد ألف هذا الفيلسوف العظيم فى كافة مجالات المعرفة كما سبق أن ألقنا فى الباب السابق، وإحتلت دراسة التراث القديم جزءاً كبيراً من إهتمامه وكذلك الدراسات الأدبية واللغوية بصفة عامة. يضاف إلى ذلك أنه بمفرده أو بمساعدة تلاميذه قد أعد قوائم كثيرة تاريخية وعلمية، وذلك مثل قائمة الأبطال المنتصرين فى الألعاب الأولمبية (Olympionikai)، وقائمة الأبطال المنتصرين فى الألعاب البيثية (Pythionikai)، وقائمة بنماذج من عادات الشعوب (Nomina)، ونظام أو "دستور الأثينيين" (Athenaion Politeia) المكتوب حوالى عام ٣٢٩/٣٢٨ والذى إكتشف نصه على ورقة بردية حفظتها رمال مصر حتى عام ١٨٩٠م فأثار ضجة فى أوساط دارسى الكلاسيكيات فى العالم الغربى. وإمتد صداها إلى مصر حيث ترجم د. طه حسين هذا النص إلى اللغة العربية، وإهتم به الكثيرون من المفكرين المصريين. ومن القوائم الهامة التى وضعها أرسطو وكان فقدتها خسارة جسيمة يحس بها كل مهتم بالتراث الكلاسيكى أو بالدراسات الأدبية بصفة عامة والفن المسرحى بصفة خاصة هى "الديداسكالياى" (Didaskaliai) وهى سجل بالعروض المسرحية التى قدمت فى أثينا،

يضم اسم الشاعر المؤلف واسم المواطن الأثيني المكلف بتمويل وتجهيز الجوقة أى الخوريغوس (Choregos). وسنرى أن هذا الكتاب - الذى لم يصلنا سوى فى صورة شذرات مهلهلة ومتناثرة - قد ترك تأثيرات واضحة على أدباء وعلماء الإسكندرية مثل كاليماخوس وأريستوفانيس البيزنطى وغيرهما. ولا شك أن هذا الكتاب يعتبر أول لبنة توضع فى أساس بناء ضخيم نسميه الآن علم التاريخ الأدبى.

ومن المفيد أن نتابع مصير مكتبة أرسطو، إذ يخبرنا سترابون أن ثيوفراستوس (٣٧٠-٢٨٨/٥) تلميذ أرسطو ومعاونه وتابعه قد ترك مخطوطات أستاذه لنيلئوس من سكييسس بمنطقة طروادة فحفظها تابعوه فى قبو تحت الأرض لحمايتها من سطو ملوك برجامون المغرمين بجمع الكتب والمخطوطات. وبيعت هذه المخطوطات حوالى عام ١٠٠ إلى أبيلليكون من تيوس بعد أن عثر عليها مخبأة فى القبو. ويقال إنه قد سرق ما لم يستطع شراءه، ثم نشر كل ذلك بطريقة سيئة. وفى عام ٨٤ نقل القنصل الرومانى سلا (١٣٨-٧٨) هذه المخطوطات إلى روما حيث نشرها تيرانيون الأكبر إبان آوائل القرن الأول. ثم عاد أندرونيكوس الرودى ورتب مؤلفات أرسطو وألف دراسة من خمسة كتب عن ترتيب هذه المؤلفات عام ٤٠. وكانت نسخة أندرونيكوس هذه لأعمال أرسطو هى الأساس الذى قامت عليه النصوص التى وصلت إلى أيدينا. وما أن نشرت مخطوطات أرسطو حتى تناولها المعلقون والشرح بالدرس والتفسير فكان لها أكبر الأثر فى الفكر منذ ذلك الوقت وحتى يومنا هذا^(١٢).

وهناك من الأدلة ما يثبت أن المدارس (gymnasia) الأثينية إبان القرن الثانى والأول قد إمتلكت مكتبات خاصة بها. فهناك مدرسة بطلميوس (Ptolemaion) التى زارها كل من شيشرون (١٠٦-٤٣) وباوسانياس (إزدهر حوالى ١٥٠م) فشاهدا مكتبتهما. وتؤكد الإكتشافات البردية وجود المكتبات الخاصة فى مصر البطلمية (الرومانية)، إذ يبدو أن عادة القراءة وتأسيس المكتبات

(١٢) راجع الباب الرابع، الفصل الأول.

الخاصة والعامة قد أصبحت شائعة في مختلف أقاليمها وبلدانها بل وقراها النائية. بيد أن مجالنا هنا لا يتسع للحديث بالتفصيل عن كنوز البردى المصرية^(١٣).

نعود الآن للإشارة إلى الصعوبات التي واجهت منذ البداية عملية تدوين الأدب الإغريقي وصيانتها من الضياع. وأولى هذه الصعوبات عدم وجود نص معتمد في كثير من الحالات، بالإضافة إلى العقبات التي عرقلت جهود الناسخين بسبب طريقة الكتابة البدائية وشكل الكتاب - أي اللقافة البردية - الذي لم يسهل عملية التدوين والتصويب بصورة كاملة. فلم يكن معروفا على سبيل المثال فن تقطيع الكلمات أو فصلها، ولم تستخدم الحروف الكبيرة في بداية الجمل أو السطور، ولم تستخدم النبرات إلا نادرا وبصورة غير منتظمة في الكتابات الشعرية. ولم تظهر علامات الترقيم إلا بصورة إرتجالية، وإن استخدمت بعض العلامات الدالة على بدء الفقرات أو تغير الشخصيات والأدوار في النصوص المسرحية. وكل هذه المخاطر كانت تهدد النصوص القديمة بالارتباك أو حتى بالضياع. ويضاف إلى ذلك أن خروج الممثلين عن نصوص مسرحياتهم التي يقومون بعرضها كان احتمالا قائما، طالما أنه لا يوجد نص ثابت ومعتمد. ولقد عانت نصوص التراجيديات الإغريقية أكبر قدر من هذه الأخطار إبان القرن الرابع، مما دفع رجل الدولة الأثيني ليكورجوس الخطيب إلى أن يأمر في عام ٣٣٠ بإعداد نسخة رسمية للثالوث التراجيدي الخالد - كما سبق أن ألقينا - لكي تؤدع في خزانة الدولة الرسمية. ومن المحتمل أن هذه النسخة لم تكن سوى أجود النسخ المعدة للتمثيل على المسرح. على أية حال يروى أن: بطلميوس فيلادلفوس (٣٠٨ - ٢٤٦) ثاني الملوك البطالمة (وفي رواية أخرى بطلميوس إيورجيتيس الثالث ٢٤٦ - ٢٢١) قد استعار هذه النسخة لمكتبة الإسكندرية بضمان مالي كبير ضحى به واحتفظ بالنسخ، ولو أن بعض العلماء يعتقدون أن هذه النصوص لا تشمل

(١٣) راجع أحمد عثمان، سلسلة من المقالات بعنوان: "كنوز البردى"، مجلة القاهرة - أعداد

الأصول الحقيقية للشعراء الثلاثة على أساس أن فقهاء الإسكندرية قد إنتقدوها فيما بعد وعدلوا فيها^(١٤).

وإذا سألنا أنفسنا متى بدأت الدراسات الكلاسيكية، نجد أن التاريخ يجب على سؤالنا بأن السوفسطائيين هم الذين وضعوا نواة هذه الدراسات إبان القرن الخامس تحت إسم الأرخايولوجيا (Archaiologia) أى "علم القديم". والجدير بالذكر أن هذا الإسم أصبح فى العصور التالية يطلق على فرع واحد فقط من الدراسات الكلاسيكية وهو "علم الآثار". أما "علم القديم" الذى أنشأه السوفسطائيون فكان يعنى البحث التاريخى فى كل ما هو ماثور وموروث عن الماضى السحيق، سواء أكان من الأساطير والحكايات الشعبية أو أخبار الملوك والممالك القديمة أو سير الأبطال والقواد. ومما يستزعى الإنتباه فى هذا المقام أن أفلاطون يستخدم لفظة "فيلولوجوس" (philologos) بمعنى "محب الكلام" أو "محب المنطق"، وذلك فى مقابل لفظة "ميسولوجوس" (misologos) التى تعنى النقيض تماماً أى "كاره الكلام أو المنطق". ونقول ذلك لأن كلمة "فيلولوجيا" (philologia) بمعنى "فقه اللغة" أو "الدراسة الأدبية" جاءت من هذه الصفة "فيلولوجوس". والفيلولوجيا فرع مهم من فروع الدراسات الكلاسيكية، إزدهر إزدهارا باهرا إبان عصر النهضة الأوروبية. ولكننا هنا نحاول تتبع أصوله القديمة منذ البداية، ونركز الحديث بصفة خاصة على فضل مدينة الإسكندرية ومكتبتها الشهيرة فى إنعاش هذه الدراسات الإنسانية ودفعها للأمام.

يخبرنا أفلاطون بأن القوانين الأثينية كانت تلزم الوالدين بتعليم الأبناء الموسيقى والتدريبات الرياضية، ولكن المدارس كانت تعتمد أساسا على الجهود الذاتية للمواطنين ولم تكن من مهام الحكومة. يضاف إلى ذلك أن مكانة المدرس

(١٤) أنظر أحمد عثمان : "عالم الكتب والمكتبات فى العصر الإغريقى الرومانى"، مجلة "البيان" الكويتية عدد

الإجتماعية لم تكن محترمة، كما أن أحواله المالية لم تكن بصفة عامة على ما يرام فكان يضطر إلى الاقتصاد الشديد ليوفر لنفسه ولذويه لقمة العيش من أجور تلاميذه التي يدفعونها له بين الحين والآخر. وعلى الرغم من أن التعليم المدرسي لم يكن منظماً تنظيمًا دقيقاً إلا أنه مع ذلك كان واسع الانتشار. فلما ظهر السوفسطائيون في الأفق تغير الوضع تغيراً جذرياً. لقد وصف أفلاطون الإهتمام الشديد الذى أثاره السوفسطائيون بين مواطنى أثينا الذين أصبحوا على أتم استعداد للإنفاق بسخاء على محاضرات هؤلاء الأساتذة الجدد المتجولين بين مختلف المدن. ها هو هيبوكراتيس (أبوقراط) يلهث جرياً ليطلق بعنف قبل الفجر باب سقراط معلناً وصول بروتاجوراس الأبدىرى أشهر سوفسطائى العصر. ولقد جمع السوفسطائيون مبالغ طائلة من تدريس الخطابة وغيرها من العلوم الخفية والمطلوبة آنذاك، وقاموا بأبحاث قيمة فى اللغة والأدب وهذا ما سبق أن أئنا إليه فى الباب السابق.

ومن محاوره أفلاطون "كراتيلوس" نستطيع أن نجمع بعض المعلومات عن أبحاث مدرسة هيراكلييتوس الأدبية واللغوية. ولقد سار أرسطو - كما رأينا - بالدراسات الإنسانية أى "علم القديم" قدما عن طريق أبحاثه الفقهية واللغوية، وعن طريق منهجه العلمى وأسلوبه التصنيفى وروحه البحثية، وجمعه للكثير من النصوص القديمة فى مكتبته وشرحها لتلاميذه وتحليلها والتعليق عليها. وهو بكل ذلك مهد الطريق لفقهاء الإسكندرية.

ومن الملاحظ هنا أن علم تحقيق النصوص لم يكن قد عرف بعد، ومن ثم كان يسمح بتدوين بعض الأبيات المشكوك فى صحتها أو المتحولة أو المقحمة على هذا المؤلف أو ذاك. ولم يقد الهومرى - أى تحقيق أشعار هوميروس - فيما بين القرنين السادس والرابع على أسس فقهية سليمة. إذ كان المعيار الأخلاقى هو السائد، وذلك أمر واضح للغاية من موقف أفلاطون مثلاً من الشعر والشعراء حيث طردهم من مدينته الفاضلة بوازع تربوى أخلاقى. وفى محاوره "إيون" يعالج

أفلاطون قضية طبيعة الشعر ووظيفته على أسس تربوية بحثة. على أية حال يقال إن أرسطو وأنتيماخوس من كولوفون (ازدهر حوالى ٤١٠) قد أعد بعض النصوص المحققة. وألف ديموكريتوس الأبدى (المولود حوالى ٤٦٠) دراسة أدبية عن هوميروس. وألف إيون الإفيسى تعليقا على الأشعار الهومرية. ولكننا لا نعرف عن كل هذه الدراسات وطبيعتها شيئا دقيقا لأنها لم تصل إلينا^(١٥).

ولقد تابع بعض المشائين أتباع أرسطو جهود أستاذهم فى تاريخ الأدب ونقد وإعداد الدراسات النحوية والفقهية. وكان من بينهم ثيوفراستوس من إريسوس فى ليسبوس (٣٧١-٢٨٧)، الذى كتب بين ما كتب "تاريخ النباتات" و "نمو النباتات" و "عن الأسلوب" الذى إقتبس منه شيشرون الكثير. ولكن أهم مؤلفاته جميعا بالنسبة لسياقنا هنا هو ذلك الذى يحمل عنوان "الشخصيات" ويقع فى ثلاثين فصلا وربما كان نواة لكتاب أكبر. وفيه يصف ثيوفراستوس بحوية بارزة وبصيرة نافذة بعض الشخصيات والنماذج المعاصرة له. وهو يضع إصبعه على نقیصة ما فى كل شخصية ثم يورد الأخطاء المترتبة على هذه النقيصة، وذلك فى إطار تهكمى ساخر. ويمكن أن نتخيل مدى السخرية مثلا عندما يطلب أبناء إحدى الشخصيات الثرثرة من أبيهم ساعة النوم أن يقص عليهم شيئا ما ليناموا! والجدير بالذكر أن هذا الكتاب الذى كان يهدف أساسا إلى المساعدة فى تعلم الخطابة قد وضع ونشر فى الوقت الذى كان فيه مناندروس ينظم مسرحياته القائمة على رسم الشخصيات وتصوير السلوك بالدرجة الأولى. ولقد ترجم كازاوبون هذا الكتاب إلى اللاتينية وعلق عليه عام ١٥٢٩م، فترك تأثيرا ضخما على الأدب الإنجليزى إبان القرن السابع عشر، إذ قلده جوزيف هول فى "شخصيات الفضائل والردائل" عام ١٦١٤ وجون إيرل فى "وصف الإنسان وعالمه الصغير" عام ١٦٢٨. وكذلك قلده صمويل بتلر (١٦١٢-١٦٨٠). وفى فرنسا قلده لابروير (١٦٤٥-١٦٩٦) فى مؤلفه المشهور

(١٥) R. Pfeiffer, History of Classical scholarship, from the beginnings to the end of

the Hellenistic age. Oxford 1968.

cf. P.M. Fraser, Ptolemaic Alexandria. 3 vols, Oxford 1972.

"الشخصيات" (١٦).

ومن أبرز تلاميذ ثيوفراستوس ديميترىوس الفاليرى (٢٥٤-٢٨٣ تقريباً) وكان رجلاً مرموقاً فى عالم الأدب والسياسة معاً. فكتب عن هوميروس وجمع قصص أيسوبوس ووضع قائمة بحكام أثينا. كان هو نفسه حاكماً على أثينا عندما سقطت المدينة فى يد ديميترىوس الفاتح عام ٣٠٧ فذهب إلى المنفى وانضم إلى حاشية بطلميوس الأول فى الإسكندرية (٣٠٥-٢٨٥). ويقال إنه هو الذى نصح هذا العاهل البطلمى - الملقب بسوترى أى المنقذ - بتأسيس مكتبة الإسكندرية. وبالتالى فإن ديميترىوس الفاليرى يعد همزة الوصل بين أثينا وشعلتها الحضارية والفكرية الذابلة من جهة، وبين الإسكندرية وجذوتها الناهضة من جهة أخرى. ولم يعرف لمكتبة الإسكندرية هذه مثيل من قبل، لا من حيث الضخامة ولا من حيث النفائس التى ضمتها وكنوز المعرفة التى إستقرت فيها. ولم يكن هناك من منافس لمكتبة الإسكندرية سوى مكتبة برجامون التى أسسها إيومينيس الثانى (مات حوالى ١٦٠/١٥٩) ويقال إنها كانت تضم مائتى ألف كتاب عندما قدمها أنطونيوس هدية إلى معشوقته كليوباترا السابعة آخر الملوك البطالمة وذلك فى الثلاثينات من القرن الأول عوضاً عن الخسارة التى أصابت المكتبة بسبب الحريق الذى طال جزءاً منها فى خضم الحرب السكندرية بين يوليوس قيصر والسكندريين المقاومين له والمعارضين لكليوباترا عام ٤٨ ق.م.

سنتناول هنا جانباً واحداً فقط من أهمية إنشاء مكتبة الإسكندرية، ذلك أنه كان للإسكندرية شرف أن تكون صاحبة العصر الذهبى لإزدهار الدراسات الأدبية

(١٦) P. Vellacott, Theophrastus "The Characters" and Menander's Plays and Fragments. Oxford 1960; cf. B. Boyce, The Theophrastan Character in England to 1642. Frank Cass & Co. Ltd. 1967.

C.B. Schmitt, "Theophrastus in the Middle Ages", Viator 2 (1971), pp. 251-270.

H.B. Gottschalk, "Notes on the wills of the Peripatetic Scholarchs", Hermes 100 (1972), pp. 314-342.

A. Graeser, Die logischen Fragmente des Theophrast. Berlin 1973.

فى العالم القديم. ومن ثم فقد كان لها الفضل الأكبر على هذه الدراسات وسيظل التاريخ الأدبى يذكر لها هذا الفضل على التراث الكلاسيكى إلى الأبد. فهى المدينة التى وضعت لنا أنموذجا رائعا لكيفية إستيعاب التراث وهضمه ثم حفظه وتسليمه للأجيال التالية والشعوب الأخرى. فمن الإسكندرية إنتقلت الشعلة فيما بعد إلى روما ثم بيزنطة فالعرب الذين سلموها بدورهم إلى أوروبا الحديثة.

فبتأسيس مكتبة الإسكندرية الكبرى فى البرونخيون أى داخل القصر الملكى، وتأسيس مكتبة أخرى أصغر فى السيرايون أى فى حى راكوتيس الشعبى المصرى، وإنشاء الموسيون (أى معبد ربات الفنون الموساى) توافرت كل متطلبات الدراسة الفقهية. كان الموسيون عبارة عن مجمع بحوث، وضمت مكتبة الإسكندرية الكبرى - كما جاء عند أولوس جيلليوس - حوالى سبعمائة ألف لفافة بردية. وتولى رئاسة هذه المكتبة أبرز الشخصيات الأدبية والعلمية مثل زينودوتوس (إزدهر حوالى ٢٨٥) أول من أصدر نسخة محققة ومنقحة لهوميروس بعد أن قارن بين عدة مخطوطات له، وكذلك أصدر نسخة لقصيدة هيسودوس "أنساب الآلهة"^(١٧). وتلاه فى رئاسة مكتبة الإسكندرية إراتوستينيس (إزدهر حوالى ٢٣٤) وكان عالما فى الرياضيات والجغرافيا وله أعمال شعرية وفلسفية وتاريخية وأبحاث علمية دقيقة وكتاب عن "الكوميديا القديمة" لم يصل إلى أيدينا لسوء الحظ^(١٨). ثم رأس مكتبة الإسكندرية أريستوفانيس البيزنطى^(١٩) (٢٥٧-١٨٠ تقريبا) وأريستارخوس^(٢٠) (٣١٧-١٤٥ تقريبا) وعمل بها كل من الشاعرين كاليماخوس وأبولونيوس الرودى إلا أنهما لم يتوليا منصب الرئاسة.

(١٧) عن طبعة زينودوتوس "للإلياذة" أنظر:

M. van der Valk, *Researches on the text and scholia of the Iliad* 11, Leiden 1964, pp. 1-83.

E.G. Turner, *Greek papyri*. Oxford 1968, pp. 100-124.

G. Dragoni, "Introduzione allo Studio della vita e delle opere di Eratosthene" (١٨) *Physis* 17 (1975), pp. 41-70.

W.J. Spater, *Phoenix* 30 (1976), pp. 234-241. Idem, *CQ* 32 (1982), pp. 336-349. (١٩)

H. Erbse, "Zur normativen Grammatik der Alexandriner" *Glotta* 58 (1980), (٢٠) pp. 236-258.

هذا ما هو شائع ولكن عثر مؤخرا على بردية في أوكسيرينخوس (البهنسا) تعود للقرن الثاني الميلادي وهي محفوظة بجامعة ترينيتي كولييج Trinity College في دبلن بأيرلندا وعليها قائمة برؤساء المكتبة الأوائل كما يلي: زينودوتوس الإفيسى، أبولونيوس الرودسى، إراتوستينس القورينى، أريستوفانيس البيزنطى، أبولونيوس إيدوجرافوس وأريستارخوس الساموطراقى.

ولتسهيل عمليات البحث الأدبى والعلمى وضعت فهراس وتصنيفات للمؤلفين والنصوص مثل تلك الفهراس التى وضعها كاليماخوس. كما شغلت علماء الإسكندرية كثيرا مسألة تمييز الأعمال الأصلية من تلك غير الأصلية، أى النسوبة خطأ إلى هذا المؤلف أو ذاك. وإستعملوا لفافات بردية ذات حجم خاص وثابت يسمح بعملية تقسيم النصوص الأدبية الكبيرة إلى مجموعة لفافات بدلا من كتابتها فى لفافة واحدة طويلة يصعب تداولها والتعامل معها بصفة مستمرة. وبذلك فقهاء الإسكندرية أقصى الجهد لكى يعيدوا بناء النصوص الأصلية ولاسيما نصوص هوميروس. وتبنوا منهجا سليما يقوم على أساس مقارنة مختلف المخطوطات ودراسة أسلوب المؤلف دراسة دقيقة مع التركيز على إستخداماته اللغوية والإحتكام للمعايير الموضوعية.

وإستعمل فقهاء الإسكندرية فى تصويباتهم النصية علامات هامشية، كان أهمها الأوبيلوس (→ = obelos) الذى استخدمه زينودوتوس وآخرون للدلالة على البيت المتحلى أو غير الأصلى. وعلامة الأستريسكوس (asteriskos) أو "النجمة الصغيرة" التى إستخدمها أريستوفانيس البيزنطى للدلالة على معنى ناقص فى النص. وإستخدمها أريستارخوس للدلالة على بيت مكرر. إختزع أريستوفانيس البيزنطى علم النبرات لتشكيل اللغة الإغريقية المكتوبة. وإستخدم السكندريون علامات أخرى للدلالة على الأبيات المتتالية بتكرار أو التكرار الخاطئ أو الإرتباك فى ترتيب الكلمات. وإلى جانب هذه "الطباعات" المنقحة أصدر السكندريون تعليقات شارحة تدل على مدى علمهم وسعة درايتهم بالأساطير

القديمة والأعمال الأدبية الكلاسيكية. وألفوا كتباً في التاريخ الأدبي والنقد والعروض والنحو والنبرات كما إبتدعوا علم القواميس والموسوعات.

وهكذا عمل فقهاء الإسكندرية بروح أرسطو المنهجية وساروا على دربه فأسسوا فروعاً جديدة للعلم والمعرفة، ووضعوا أيديهم على الكنوز الأدبية مثل مخطوطات الشعراء القدماء ولاسيما هوميروس والتراجيديات الأتيكية. كما ترجموا العهد القديم أو التوراة إلى الإغريقية فيما يعرف باسم "الترجمة السبعينية"^(٢١)، ووضعوا القواعد العلمية لمختلف فروع المعرفة. ولقد وضع كاليماخوس - كما سبق أن ألقينا - فهرساً للمكتبة أتبعه أريستوفانيس البيزنطى بملحق. ولقد إشتق إسم هذا الفهرس (Pinakes) من "اللوحات" المثبتة على كل خزانة للفافات البردى. ولو أن بعض العلماء يرى أن هذا "الفهرس" كان عملاً علمياً مستقلاً عن محتويات المكتبة.

وطبقاً لما يورده بلوتارخوس فإن مكتبة الإسكندرية الكبرى قد أحرقت عندما دكت القوات الرومانية المدينة لإنقاذ يوليوس قيصر المحاصر داخلها عام ٤٨^(٢٢)، ولكن كاسيوس ديو يقول بأن "مخازن الغلال والكتب" فقط هي التي أحرقت آنذاك^(٢٣). وجاءت المبالغات الأسطورية التي نشأت بعد ذلك فصورت أن المكتبة الكبيرة قد دمرت عن آخرها^(٢٤). بل وهناك من قال بأن المكتبة الصغرى أيضاً قد أحرقت. ولكن كما تؤكد الأبحاث العلمية الدقيقة فإن هذا الحريق الذى وقع إبان الحرب السكندرية لم يطل سوى مخزناً للفافات البردى على رصيف الميناء عوض فيما بعد بتقديم مائتى ألف لفافة من مكتبة برجامون هدية من

(٢١) راجع سلوى ناظم : الترجمة السبعينية للعهد القديم بين الواقع والأسطورة. القاهرة ١٩٨٨.

Plut., Caesar, 49.

Cass. Dio, XLII, 38.

Sen., Tranq. Animi, 9, 4-7.

(٢٢)

(٢٣)

(٢٤)

أنطونيوس لكليوباترا^(٢٥). وفي الواقع لقد تعرضت المكتبة لعدة حرائق بسبب النزاع الطائفي داخل المدينة ولاسيما بين المسيحيين والوثنيين ولاسيما بعد إعلان المسيحية ديانة رسمية للإمبراطورية الرومانية لقد كان الإمبراطور أوريليانوس هو الذى وجه ضربة مدمرة للغاية لمكتبة الإسكندرية عندما هاجم المدينة عام ٢٧٣م فى أثناء حربه ضد الملكة زنوبيا.

على أية حال ففى مقابل التقدم الهائل الذى أحرزته الدراسات الأدبية والفقهية السكندرية كانت هناك نهضة مماثلة أو على الأقل منافسة فى برجامون ذات المكتبة الكبيرة والتى إستخدم فيها الرق^(٢٦) لأول مرة بدلا من البردى. وكان التركيز فى دراسات برجامون على النثر فى مقابل التركيز السكندري على الشعر، إلا أن مجال الدراسات الأدبية والنحوية فى المدرستين كان يحتل مكان الصدارة.

وصفوة الكلام إن مدينة الإسكندرية هى التى وضعت الدراسات الأدبية على الطريق السليمة بوصفها علوماً لها قواعدها وأصولها وقوانينها. وهى التى أنعشت "علم القديم" أى دراسة التراث وإحياءه. كما كانت مكتبتها أنموذجا يحتذى على مر العصور. فلم يعرف الرومان علوم الدراسات الأدبية ولا الفنون المكتبية إلا عندما تتلمذوا على فقهاء الإسكندرية.

ومن جانب آخر فإنه بعد فتوحات الإسكندر الأكبر وإنهيار نظام دولة

Plut., Antonius, 58.

(٢٥)

وعن مكتبة الإسكندرية ودورها الحضارى بصفة عامة راجع:

أحمد عثمان: "مكتبة الإسكندرية ودورها الحضارى فى حفظ التراث الكلاسيكى وإنعاش الدراسات الأدبية" مجلة "البيان" الكويتية عدد ١٧٦ (نوفمبر ١٩٨٠)، ص ٨٠-١٩٥، وقارن مصطفى العبادى: مكتبة الإسكندرية القديمة، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٧. وعن روح العصر الهيلينستى بوجه عام راجع لطفى عبد الوهاب يحى: دراسات فى العصر الهيلينستى، أبعاد العصر الهيلينستى، دولة البطلمة. دار النهضة العربية بيروت ١٩٧٧.

(٢٦) عن صناعة الورق ومواد الكتابة فى العالم الإغريقى الرومانى أنظر المراجع المشار إليها فى الحاشية رقم ١، ص ٥٢٥.

المدينة الإغريقي وإتساع رقعة الحضارة الإغريقية واختلاطها ببعض حضارات الشرق إنتشر التعليم على مستويين أحدهما يمثل ثقافة الصفوة، والآخر يمثل ثقافة الجماهير الذين صار بينهم من يقرأون بشغف ونهم ولكن دون تعمق أو فهم كامل. وهذا يعنى أنه شاع آنذاك أدب خاص للصفوة الممتازة وأدب عام لهذه الجماهير. وظهرت فى الأفق ظاهرة رجل الأدب الذى يكتب الكتب، لا بهدف أن يوصل للناس ما لديه من أفكار جديدة، بل ليصف وينقد ما جمع من كتب أو ما قرأ منها. فهذا أمر صارت له لذة خاصة لما فيه من إظهار للمقدرة الذهنية على الاستيعاب والنقد.

وكان لشيوع حضارة عامة فى الممالك الهيلينية وكذا لغة عامة مشتركة (Koine) أثر واضح فى ظهور عدد لا يستهان به من الكتاب غير الإغريق، بل ممن ولدوا فى مدن أو قرى نائية مثل بوريسثنيس (Borysthenes) وأرتميتا وبلاد ما بين النهرين وسوسا. نعم لدينا كاتب هيلينى اسمه هيروديكوس من بابلون وآخر يدعى هيرودوروس من سوسا. وهكذا إمتدت وإتسعت الرقعة الجغرافية لمصادر الأدب. ويعد ظهور مثل هؤلاء الكتاب الأجانب ملمحاً حضارياً هيلينى سيزداد بروزاً فى عصر الإمبراطورية الرومانية حيث أن بعض أعلام الأدب اللاتينى ولدوا فى إسبانيا وأفريقيا وآسيا.

كان الحكام الهيلينىون يحبون ويشجعون الثقافة والأدب، بل إن ميلهم لهما صار يفوق شغفهم بالمال نفسه. فصار المؤرخون أصدقاء للحكام أما النحويون والفقهاء وكذا المهندسون المعمارىون فقد أصبحوا السفراء فيما بين الممالك الهيلينية لعقد الإتفاقيات وإبرام المعاهدات. وترتب على ذلك أن صار الكتاب يتحدثون عن أنفسهم ويبرزون ملاحظاتهم الشخصية كما لم يحدث من قبل فى الأدب الإغريقى. ونعرف أسماء ما يزيد على ألف ومائة كاتب هيلينى، بما فيهم العلماء والفلاسفة. ولو أننا فى أغلب الأحوال لا نعرف أكثر من الأسماء لأن معظم الأدب الهيلينى قد فقد. فنحن لا نعرف سوى البقايا مع أن رمال مصر

لا زالت تمدنا بالمزيد عن طريق الإكتشافات البردية.

كانت أثينا بعد فتوحات الإسكندر الأكبر قد تركت وشأنها، إذ لم يعد بوسعها أن تلعب دورا قياديا في عالم السياسة. وكان لهذا الضعف والوعى به أثر تدميري على النشاط الإبداعي. وصفوة القول إن أثينا أصبحت في العصر الهيلينستي مركزا بارزا في التعليم لا الفنون والإبداع. وبينما كانت الفتوحات الجديدة تنشر الهيلينية في كل أرجاء الدنيا فإن ذلك الانتشار نفسه جاء على حساب الروح الهيلينية التي لم تعد صافية. كانت السنوات التي تلت موت الإسكندر الأكبر وحتى فتح بلاد الإغريق على يد الرومان وتدمير كورنثة عام ١٤٦ فترة كساد وخمول بالنسبة لشعلة الإبداع الفني. بيد أن مدارس فلسفية جديدة تأسست وازدهرت كما وصلت الرياضيات إلى ذروة لم تصل إليها من قبل، ووفرت العلوم الطبيعية اختراعات مفيدة. وفي العصر الهيلينستي تدهور الاعتقاد في الديانة الإغريقية التقليدية أي آلهة الأوليمبوس وذلك بفضل شيوع الشك الفلسفي، وإن ظلّ الناس يقومون بالطقوس المعهودة ويقدمون القرابين في المعابد. وفي ظل كل هذه الظروف السياسية والاجتماعية والحضارية والفكرية لم يكن هناك مجال لازدهار الإبداع الأدبي ولا لتعميقه وإتساعه كما كان في السابق. لقد فشل النثر السكندري حتى في مجارة فتوحات الإسكندر الأكبر فلم يسجلها تسجيلا دقيقا. أما الشعر فقد عاش على الكمال والجمال الشكليين الموروثين وحقق بعض النجاح النسبي في مجالات ضيقة النطاق^(٢٧).

٢- المعركة الشعرية بين القديم والجديد:

في أيام الإسكندر الأكبر إنسحق الشعر أمام التحدي الصعب الذي يمثله التراث الشعري القديم لكبار الشعراء الخالدين. فلا أحد يجرؤ على منافسة هوميروس أو بنداروس

(٢٧) عن الحضارة الهيلينستية عامة أنظر :

W. Tarn-G.T. Griffith, Hellenistic Civilisation 2nd Ed. Methuen London 1966
Fraser, Ptolemaic Alexandria, passim.

أو سوفوكليس على سبيل المثال، ولا فائدة ترجى من ذلك. وأشهر إسم لشاعر سمعنا به منذ موت يوريبيديس هو أنتيماخوس من كولوفون مؤلف "ليدى" (Lyde) وهى مجموعة قصائد شعرية قصيرة تدور حول موضوعات الحب ويتوجه بها مؤلفها إلى حبيبته. وقلد هذه الأشعار كل من أسكليبياديس من ساموس (حوالى عام ٣٠٠) مخترع وزن الإسكليباد المعروف وهيرميسياناكس من كولوفون (حوالى عام ٢٩٠) الذى أحصى مشاهير العشاق فى قصيدته. وقلدها كذلك فيليتاس من كوس^(٢٨). (حوالى عام ٣٠٠) الذى كانت إيجياته لزوجته بيطيس (Bittis) ذات شهرة وشعبية لدى أهل العصر الأوغسطى فى روما. كان فيليتاس هذا مربى بطلميوس الثانى ومؤلف أول معجم إغريقى، وعاش حلقة من العلماء والشعراء تحلقت حوله، ومن بينهم زينودوتوس وهيروداس وكاليماخوس وثيوكريتوس. وكان لأشعار الحب هذه تأثير بارز فيما بعد على بروبرتيوس شاعر الغزل الرومانى. ذلك أن مستقبل هذه الأشعار اتخذ شكل الإجراماة وكان أسكليبياديس هو سيدها بلا منازع.

بيد أنه كان هناك من لا يزال يكتب تراجيديات لتعرض على المسرح، لأن المهرجانات العامة تتطلب ذلك. وإكتسب سبعة شعراء تراجيديون من الشهرة المؤقتة فى أوائل القرن الثالث ما جعلهم يكتسبون لقب "البلياديس" (Pleiades) أى "النجوم السبعة"^(٢٩). ومع ذلك فإن الشاعر الوحيد الذى يستحق الذكر منهم هو ليكوفرون من

(٢٨) عن شذرات فيليتاس والشعراء السكندريين المجهولين راجع:

J.U. Powell, *Collectanea Alexandrina: reliquiae poetarum Graecorum aetatis ptolemaicae 323-146 A.C.* Oxford 1925.

P.J. Parsons—, H. Lloyd. Jones, *Supplementum Hellenisticum.* Berlin & New York 1983.

(٢٩) البلياديس هن فى الأساطير الإغريقية بنات أطلس السبع من بليونى وأسمأهن كما يلى: مايا (Maia)

تايجيتى (Taygete) إيكترأ، ألكيونى (Alkyone) أستىروبي (Asterope) كيلايو (Kelaino)

وميروبي (Merope). طاردهن أوريون (Orion) حتى تحول معهن إلى نجم. هذا ولقد أطلق اسم La

Pleiade على مجموعة من شعراء فرنسا إبان القرن ١٦م. وكان بينهم رونسا وبيلى وإتين جوديل

راجع أحمد عثمان: الكلاسيكية فى مسرح عصر النهضة، ص ٦٩-٩٧.

خالكيس في جزيرة يوبويا الذى ذهب إلى حد تقليد فرونيخوس وأيسخولوس أى كتابة تراجديات من الموضوعات التاريخية المعاصرة. وله مونولوج درامى (١٤٧٤ بيتا) يحمل عنوان "كاسندريا" Kassandreia ويخلد ذكرى تأسيس هذه المدينة (= بوتيدايا Potidaea) فى مقدونيا على يد كاسندر عام ٣١٦: وهى من أكثر القصائد الإغريقية غموضاً. وكتب مسرحية أخرى بعنوان "الكساندرا" وأخرى عن أستاذه وصديقه "مينديموس" بقيت لنا منها بعض الفقرات التى نصف ولائم هذا الأستاذ المفعمة بالحكم والدروس لا الخمر والكنوس^(٣٠).

وسبق أن رأينا إزدهار الكوميديا طوال القرن الثالث مع أن موت فيليمون عام ٢٦٢ كان بمثابة النذير بموت هذا الفن. على أية حال نعرف أسماء حوالى سبعين من مؤلفى الكوميديا الحديثة. وكانت هذه الكوميديا ملتصقة بأثينا وحياتها حتى أن التفكير فى نقلها إلى الإسكندرية كان أمراً عسيراً ولا يبشر إلا بالفشل. جاء موت فيليمون مع إنهيار الأهمية السياسية لأثينا. وكان أعظم كاتب للكوميديا الحديثة هو كما نعرف مناندروس.

وفيما عدا الكوميديا فإن حركة إحياء الشعر لم تزدهر سوى فى الإسكندرية إبان القرن الثالث. وكان الهدف هو الحفاظ على هذا الفن من الضياع، ولم يأمل أحد فى منافسه القدامى. ومن ثم حرص الشعراء على ربط فنهم بما يفكر فيه الناس وبما يمارسونه فى حياتهم اليومية. ولقد اتخذ ذلك عدة أشكال منها الشعر التعليمى والقصائد الرعوية الصغيرة، والإبجرامات، والملاحم رومانسية الطابع. ومن الغريب أن الشعر التعليمى لم يفد من إزدهار العلوم فى الإسكندرية فرائده الأول أراتوس (٣١٥-٢٤٥ تقريباً) من سولى صديق أنتيجونوس جوناتاس أمضى عمره متنقلاً بين أثينا وبيلا، ونظم أناشيد مدح بمناسبة

(٣٠) عن التراجيديا بعد يوربيديس وطوال العصر الهيلينستى راجع:

G.M. Sifakis, *Studies in the History of Hellenistic Drama*, London 1967.

G. Xanthakis-Karamanos, *Studies in Fourth Century Tragedy*. Akademia Athenon, Athens 1980.

T.B.L. Webster, "Fourth Century Tragedy and the Poetics", *Hermes* LXXXII (1954), pp. 294-308.

cf. A. Momigliano, *Secondo Contributo alla storia degli studi calassici* Rome 1960, pp. 431-443.

زواج جوناتاس عام ٢٧٦. أما قصيدته التعليمية "الظواهر" فهي نظم سداسي لقائمة يودوكسوس الفلكية القديمة. وشاعت هذه القصيدة "الظواهر" بين الناس ولاقت قبولهم وثناءهم وعاشت بعد عصرها لأنها مارست تأثيراً على "زراعات" فرجيليوس، بل استمر تأثيرها في الشعر حتى العصور الوسطى مما أدهش النقاد. وعزى بعضهم مثل هذا التأثير الضخم لقصيدة جافة إلى رغبة الناس في الحصول على المعارف المنقولة لهم في شكل ميسور. وقال آخرون إن الناس رحبوا بهذه المعالجة المباشرة للأمور مما أراحهم من متاهات الجاز الشعري. ومن الممكن إضافة تعليل ثالث لشعبية هذه القصيدة ويتمثل في أنها تصور المبدأ الرواقى عن "العناية الإلهية" المتجسدة في ما تقدمه الأفلاك والنجوم للبحارة والمزارعين من هداية ومنافع^(٣١).

هكذا ضرب أراتوس المثل الذى يحتذى فى العصر السكندري، فسار على دربه نيكاندروس من كولوفون (ما بين القرن الثالث والثاني) الذى ألف دراسة علمية عن السموم وأدويتها المضادة. ولقد ترجمت هذه الدراسة فيما بعد إلى اللاتينية مع أعمال أخرى عن الزراعة وتربية النحل، وهى الأعمال التى قرأها وأفاد منها كل من فرجيليوس وأوفيدوس وهذا أمر ظاهر فى قصيدة الأخير "التناسخات". وكتب شعراء سكندريون آخرون قصائد فى الفلك والجغرافيا وصيد السمك وهى قصائد صلتها بالشعر لا تتعدى الشكل. أما المنظومة الشعرية التاريخية التى تحمل عنوان "كاساندريا" أو "ألكساندرا" والتى سبق أن أشرنا إلى نسبتها إلى ليكوفرون فإن بعض العلماء يشككون فى ذلك على أساس أنها تعود إلى فترة ما بعد هزيمة فيليب الخامس ملك مقدونيا على يد كوينتوس فلامينيوس قائد روما المظفر فى معركة كينوسكيڤالاى عام ١٩٧. ولعل سر بقاء هذا العمل يكمن فى غموض أسلوبه الذى لفت أنظار اللغويين، بالإضافة إلى صغر حجمه ومعالجته موضوعاً ضخمًا هو الصراع بين أوروبا وآسيا من أيام طروادة إلى روما.

(٣١) عن أراتوس أنظر:

J. Martin, Histoire du text des *Phénomènes* d'Aratos. Etudes et commentaires XXII, Paris. 1956.

D.B. Gain, The Aratus ascribed to Germanicus Caesar. London 1976.

وعندما يحس الشعراء بالإنسحاق تحت أية ظروف يبحثون في الغالب عن متنفس جديد من التفلسف. وهكذا نجد كليانثيس (٣٣١-٢٥٢) إبان العصر الهيلينستي يقود التيار الرواقى في الشعر. وكانت الأفكار الصارمة لمؤسسى المدرسة الرواقية قد إمتزجت بشعور شعبى فياض أقرب ما يكون إلى الحمية الدينية. وهذا الشعور هو ما ينعكس فى شعر كليانثيس الذى يعتقد بأن الكون كائن حى، لأن إلهما ما يكمن فيه ويعد بمثابة روحه. فالشمس تتمركز فى هذا الكون، كما يتمركز القلب فى الجسد الإنسانى. ومن هذا المنطلق نظم كليانثيس نشيده الذى يخاطب به هذا الإله الكونى مستخدما الوزن السداسى المالحمى. ومحتوى هذا النشيد وروحه العامة هيلينستيان وأصيلان، أى يعبران عن المؤلف وعصره وجاء فيه هذا الخطاب للإله:

"هكذا سوف أثنى عليك متغنيا بقدرتك

التي بها تحكم قبة السماء كلها

وتسلس القياد لك فى رحلتها الدائرية حول الأرض

عن طيب خاطر ورضوخ كامل. ففى يديك اللتين لا تقهران

ثمسك بوسيلة جبارة، إنها صاعقة السماء العتيدة

ذات الحد المزدوج وذات النار التي لا يخمد أوارها

فهى فيض الحياة الذى تنبض به كل المخلوقات

تسير فى درويك.. بها تحكم.. وبها تتوهج

الكلمة الموجودة فى كل مكان والمتحركة فى كل مخلوق

تختلط بالشمس وتتحد مع النجوم"^(٣٢)

ومع أنه من الواضح أن كليانثيس يخاطب زيوس رب الصاعقة وكبير الآلهة،

Cleanthes, fragm, I, 6-13.

(٣٢)

E. Neustadt, Hermes 66 (1931), pp. 387-401.

M. Dragona- Monachou, Philosophia 1 (1971), pp. 339-378.

F. Solmsen, Cleanthes or Posidonius ? The basis of Stoic physics. Amsterdam 1961.

A.A. Long, "Heraclitus and Stoicism" Philosophia 5-6 (1976), pp. 133-156.

إلا أن مجمل صورة هذا الإله كما نراها في هذه الأبيات تختلف تماماً عن المفهوم الإغريقى الدينى لزيوس، كما نعرفه من نصوص الفترة الكلاسيكية وما قبلها. ففي الأبيات المقتطفة من كليانثيس نرى قدرة كبيرة على الخيال الإبداعى، الذى وضع رؤية شمولية فى كلمات فخمة وسلسلة. بيد أن كليانثيس لا يسلك نفس سلوك الشعراء القدامى، أى لا يعامل إلهه معاملة الصداقة والمحبة القلبية، ولكنه يحس بوجوده الطاغى ويخشى سيطرته المهيمنة على الكون، ويخشع لسلطوته النارية. وإذا كان كليانثيس هكذا يذكرنا بكسينوفانيس الذى عبر عن إعتقاده فى إله واحد، فإن الشاعر الهيلينستى من ناحية أخرى يبشر بما ستنادى به الأفلاطونية الجديدة فيما بعد، والتى جمعت بين وضوح المنطق وغموض عبادات الأسرار فى محاولتها لتفسير طبيعة هذا الكون ونظام العمل فيه. ويبرز عنصر النار فى هذه الأبيات إنعكاساً لظهور المدارس الفلسفية ولاسيما الرواقية وبحثها عن أسرار الكون.

وبينما كان كليانثيس يخلق بأشعاره فى أسرار الزمان والمكان تجول شعراء آخرون فى الطرقات الأرضية الضيقة، ووجهوا جل إهتمامهم وحماسهم لأمر أكثر تواضعاً إن لم تكن تافهة. ها هى الشاعرة إرينا، التى عاشت فى جزيرة تيلوس بأقصى الجنوب الشرقى للبحر الإيغى إبان نهاية القرن الرابع والتى ماتت فى سن التاسعة عشر، تنظم قصيدة بعنوان "النول"، ويبدو أنها تتحدث فيها عن تجربتها بوصفها فتاة صغيرة لم تتزوج بعد. ولو أن القصيدة فى المقام الأول تعد رثاء لصديقتها باوكيس Baukis التى فيما يبدو قد ماتت فى سن مبكرة أيضاً. لقد أظهر الكثيرون من القدامى إعجابهم بهذه القصيدة ووصلتنا شذرة بردية من رمال مصر تشي بأن هذه القصيدة جديرة فعلاً بالإعجاب الذى نالته. ففيها تتذكر إرينا كيف كانت تلعب مع صديقة الطفولة لعبة صبيانينة (Turtle- Tortle) وكيف كانتا تتعلقان بالدمى الصغيرة فتأخذان دور الأم، ثم يفزعهما شبح يقال له مورمو (Mormo)، له أذنان طويلتان وأربعة أقدام ولكنه يظل يغير ويبدل فى شكله لتخويفهما. تتذكر إرينا فى قصيدتها كل ذلك، وفى مقابله تضع صورة أخرى

لحياة المرأة بعد الزواج فتقول مخاطبة صديقتها:

"وبعد أن تزوجت نسيت كل ذلك

ونسيت كل ما قالته لك أمك في أيام الطفولة البريئة

عزيزتى باوكيس لقد أصابت أفروديتى قلبك بالنسيان"^(٣٣)

لم تك إرينا سوى فتاة بسيطة، بيد أن قصيدتها المفعمة بالحنين لأيام الطفولة والإحساس الدفين بالخسارة المتزايدة بمرور الزمن قد ترك أثرا عميقا على شعراء آخرين محترفين، بلغ بهم الحماس أن كتبوا لهذه القصيدة أبياتا إستهلالية وتعلموا منها الكثير عن شاعرية الحياة البسيطة. لقد كانت إرينا إذن رائدة في فن شعري سيكون له تاريخ طويل، ونعنى ذلك الشعر الذى يتناول الأمور الصغيرة. ومن نافلة القول إن الوزن السداسى المستخدم فى أبيات إرينا قد أثبت مرة أخرى صلاحيته للقيام بوظائف جديدة دائما ودون عناء. وإذا كانت الأوزان الغنائية الأكثر تعقيدا وتطورا فى متناول شعراء العصر الهيلينستى، إلا أن الوزن السداسى الملحمى كان لا يزال يقف على أهبة الاستعداد للقيام بأية مهمة يكلف بها. ولعل القدامى كانوا محقين ولم يغالوا كثيرا عندما قرنوا بين إسمى إرينا وسافو^(٣٤).

كان العصر السكندري يمثل فترة ما بعد الذروة، فهو لا يستطيع منافسة الفترة الذهبية السابقة عليه. وإن كان ذلك لا يعنى أنه لم تتح له الفرصة للتدليل على أنه يملك القدرة على إنتاج أدب متميز أو إبداع أصيل خاص به. تطلبت بعض المناسبات العامة فى العصر البطلمى وجود أغاني جماعية على الطراز التقليدى القديم، بيد أن هذا النموذج القديم نفسه كان قد عفى عليه الزمن بحيث أصبح من المتعذر إحيائه. ومن ثم حاول الشعراء الجمع بين سلفية التراث القديم الذى يحترمونه من جهة، ومستحدثات العصر أو متطلبات الدوائر المثقفة من جهة

Erinna, fragm, I, 28-30; cf. Bowra, Landmarks, pp. 254-255.

(٣٣)

Rose, Greek Literature, p. 349.

(٣٤) راجع

أخرى. وكانت هذه معادلة صعبة، فمع أنه توجد عدة طرق للجمع بين هذين الجانبين المتعارضين، إلا أن الآراء تباينت حول الطريقة الواجب إتباعها. وكان هذا هو أساس المعركة الأدبية بين أبولونيوس وكاليماخوس^(٣٥).

آمن أبولونيوس الرودسي (القرن الثالث) بالملحمة الطويلة التي ينبغي أن تستهدف مواصلة التراث الملحمي. وإن كان من المحال أن تستخدم نفس اللغة القديمة، لا لأنها لم تعد صالحة للاستعمال، بل لأن المجتمع يتوقع دائما سماع أو قراءة المفردات التي يتعامل بها في حياته اليومية، كما أنه أيضاً يتوقع التجديد باستمرار. أما كاليماخوس القوريني (حوالي ٣١٠-٢٤٥) فقد كفر بالقصائد الطويلة، قائلاً بأن "الكتاب الكبير شر مستطير" (شذرة ٤٦٥). وهاجم أبولونيوس بشدة إلى حد أن الأخير اضطر للهجرة إلى رودس ليداوى جراحه المشخنة. وقد يكون هجوم كاليماخوس هذا بدافع شخصي، بيد أنه مما لا شك فيه أن القصيدة الطويلة لم تكن مطلوبة ولا مرغوبة إبان العصر الهيلينستي. فهي لم تشد انتباه أحد سوى المتشبهين بتلابيب التراث القديم أى السلفيين. القصيدة الطويلة برأى كاليماخوس تبدو كالعربة الضخمة ثقيلة الوزن، تسير ببطء شديد على طريق عام وسريع. أما كاليماخوس نفسه فيفضل الطرق الجانبية الصغيرة. ويشبه كاليماخوس الشاعر الملحمي المغرم بالمطولات بالحمار الذي ينهق، أما هو نفسه فيتغنّى بقصائد قصيرة يبدو فيها صوته كزقزقة العصافير. إنه يسعى إلى تحقيق التأثير المركز والإبهار المفاجئ. ومع أن شعره مكثف الثراء، إلا أنه ليس ثقيلاً ولا متسكعاً. يشبه كاليماخوس القصيدة الطويلة بالنهر الأشورى الذى قد يكون جارفاً فياضاً فى إنسيابه، إلا أنه يجرف معه كل القاذورات والفضلات من روث وخلافه. يقول (النشيد الثانى ١٠٨-١١٢):

"كم هو جارف تيار النهر الأشورى (الفرات)

ولكنه يجرف معه قاذورات الأرض، ويخلط بمائه النفايات. أما النحل فلا

يقدم إلى ديمتر ماء عاديا مما هو شائع، بل يفرز سائلا نقيًا وعذبا في جدول صغير رائع، إنه الخلاصة وذؤابة مياه الأرض"

لقد أصاب كاليماخوس كبد الحقيقة عندما قال إن القصيدة القصيرة والسريعة هي ما يتواءم مع روح العصر من شعر، ذلك أنها تهدف إلى إحداث تأثيرات أقل طموحا من ملاحم القدامى العتيقة. كما أنها تنسجم تماما مع ذوق علماء وفقهاء العصر الهيلينستي مرهفي الحس إلى أقصى حد. وجدير بالذكر أن مبدأ كاليماخوس عن ربة الشعر الرقيقة (Mousa leptalee) قد قبل به فرجيليوس في مطلع حياته وطبقه كل من بروبرتيوس وهوراتيوس وهم أقطاب العصر الذهبي الروماني.

وجد الشعر السكندري شكله المميز في الإيديليون (eidyllion) وهو اسم يعنى صورة صغيرة متكاملة في حد ذاتها. ويمكن أن تتخذ قصيدة الإيديليون عدة صور ومسارات وقصد بها أن تنشده أحيانا. وسيد هذا النوع من الشعر بل وأكثر شعراء الإسكندرية تجسيدا لروح العصر وتكثيفا لخصائص أدبه هو كاليماخوس، الذى كان فى نفس الوقت أحد رجال البلاط البطلمى. كان عالما فقيها تتلمذ على فيليتاس بعض الوقت. جعل من الوزن الإليجي أداة شعرية رائجة. ومن أعماله وصلتنا بعض الأناشيد وأجزاء من قصيدة "خصلة شعر بيرينيقى" التى ترجمها إلى اللاتينية شاعر روما عذب الغناء كاتوللوس. ووصلتنا أيضاً بعض أجزاء من مليحمة كاليماخوس "هيكالى" وبقايا من قصيدة عن موت أرسينوى وشذرات من أهم قصائده جميعا، أى "الأسباب" التى تتناول مختلف العادات والعبادات. ولولا عذوبة إجراماته لقلنا إنه ليس شاعرا موهوبا بل مجرد رجل مثقف ينظم الشعر. فهو معنى بصقل أشعاره إلى أقصى حد، ويتجنب الإفراط فى العاطفة أو النزعة الخطابية. بلغ من شدة عنايته وكثير تخوفه أن سماه أحد النقاد المتأخرين "الذى لا يخطئ" وهو حكم فيه من الإدانة ما يفوق الإشادة بشاعريته. يتعامل كاليماخوس مع أساطير ميتة حتى بالنسبة لأهل عصره، مجهولة حتى لدى بعض المثقفين فى

أيامه. ومن النادر أن تجد في قصائده بيتا ينضح بالمشاعر الإنسانية الدفاقة، أو يزيد من توترنا ودقات النبض في قلوبنا. قصيدته إذن شكل آية في النسق والجمال، ولكنه خال من مضمون مؤثر أو دفء الحيوية الدفاقة. لقد وصل كاليماخوس من حيث الجمال الشكلي إلى مستوى صار يمثل تحدياً لمن تلاه من الشعراء، حتى أن كاتوللوس الروماني كان يرنو إلى تقليده. بيد أن شاعر الإسكندرية من حيث المضمون لا يرقى إلى مستوى الشعلة المتوهجة والمتمثلة في قول الشاعر اللاتيني مخاطباً عشيقته "أكرهك وأحبك" (odi et amo). ناهيك عن ما يمكن أن نقوله لو قارنا بين كاليماخوس وأسلافه الإغريق أمثال سافو وألكايوس وغيرهما.

بيد أن إجرامات كاليماخوس تتميز من بين أشعاره جميعاً بعمق الإحساس، حتى أن أبياته الرائعة في رثاء صديقه هيراكليطوس الهاليكارناسي إكتسبت شهرة واسعة من خلال معارضة جونسون كوري (١٨٢٣-١٨٩٢م) لها في قصيدته "ايونيكسا" (Ionica) عام ١٨٥٨. تمس شغاف القلب أبيات كاليماخوس التي يتحدث فيها عن رجل كان يزعم الزواج من أسرة أرستقراطية أعلى من مستواه، ولم يمنعه من ذلك في اللحظات الأخيرة سوى صيحات أطفال يلعبون في الطرقات، إذ قال أحدهم لصاحبه "لا تتخطى حدودك". إنه ملمح مميز لهذا العصر ونعنى إنتشار الإجراماة وإقدام الشعراء بلا تردد على الإفصاح عن مكنونات النفس بصراحة تامة لم يسبق للشعر عهد بها من قبل. إزدهرت الإجراماة في الإسكندرية لأنها قصيدة إيجية قصيرة تتحدث عن موضوعات لا تستوجب أية معالجة واسعة، ولا تتطلب الدخول في التفاصيل، وإنما تستلزم رؤية واضحة وتشمل لحظة شعورية مكثفة تكثيفاً مركزاً. كانت الإجراماة الإيجية في الأصل تستخدم بوصفها نقشاً يوضع فوق القبر، أو إهداءً في المعابد. ولكنها في صورتها المكثفة قد حققت نتائج باهرة وشدت الإنتباه إليها حتى قبل إزدهار الأدب السكندري. بيد أن أفلاطون في شبابه كان قد أخذ زمام المبادرة فكتب قصائد إيجية قصيرة عن الحب، ولوحظ أن الحب في هذه القصائد منسوب إلى الجيل

الأقدم الذى يتحدث عنه أفلاطون فى محاوراته^(٣٦). ولم يقتصر الأمر على الحب بل إن أنيتى (Anyte) من تيجيا التى إزدهرت حوال عام ٣٠٠ تنظم قصيدة إيجية عن ماعز ربطه الخدم بالحبال وجروه حول المعبد. وتقف أخرى عند راع يقدم الهدايا والقرايين إلى الإله بان وعرائس الطبيعة لأنهن زودنه بالماء. وفى نفس الفترة تقريبا يتحدث شاعر يدعى أدايوس (Addaeus) عن ثور عجوز يعتقه صاحبه من نير المحراث، ويطلق سراحه لكى يرعى فى البرارى ويلتقط العشب الأخضر. ومن ناحية أخرى يلاحظ وجود علاقة وثيقة بين الإجمامة الهيلينية والكوميديا الأتيكية الحديثة ولاسيما فيما يتصل بموضوع الحب، وهى علاقة ستجد لها صدى فى الصلة الواضحة بين الكوميديا الرومانية والإجمامة اللاتينية. وهذا أمر علينا أن نربطه بتأثير شاعر الإجمامة السكندرية كاليماخوس فى كل من بروبرتيوس وتيوللوس وأوفيدوس.

وكان من الطبيعى أن يتجنب أبولونيوس الرودسى نظم الإجمامات، فهى لا تناسب مع رؤيته للشعر (وإن نسبت إليه إحدى الإجمامات). أما كاليماخوس فقد برع فى نظمها وإستطاع بها أن يحرك المشاعر، ولاسيما عندما يقول عن صديقه المتوفى هيراكليتوس "لا زالت طيور العندليب الخاصة به حية"، ويتحدث عن أب دفن ابنه ذا الإثنى عشر ربيعا فيقول إنه فى الواقع دفن تحت التراب "أمله الكبير" فى الحياة. فى حين يستخدم ثيوكريتوس الإجمامة وكأنها ملحق يوجز فيه قصائده الرعوية، أو صورة مصغرة للحياة الريفية التى يصفها، ونظم قبرات لبعض الشعراء أيضاً. بيد أن أفضل إجماماته هى تلك التى تتناول أمورا محض شخصية، كتلك القبرية التى نظمها عن صديقه إيوسثينيس عالم الفراسة فقال عنه "ماهر فى قراءة معالم الشخصية من نظرة واحدة فى العينين" (إجمامة رقم ١١). صفوة القول إن الإجمامة تصف مواقف ولحظات شعورية كان من الممكن أن تفقد قوة

(٣٦) راجع الباب السابق.

تأثيرها لو إمتد التعبير عنها إلى أبيات كثيرة فى قصيدة طويلة. وجدير بالذكر أن الإجمامة إزدهرت من ليونيداس وأسكليبياديس فى الفترة المبكرة، إلى المجموعة السورية أى أنتيباتير من صيدا وملياجروس وفيلوديموس من جادارا. ولقد عاش هؤلاء الشعراء إبان القرن الأول. وفى الحقيقة فإن الإجمامة بقيت حية حتى بعد أن ماتت كل أشكال الشعر الإغريقى الأخرى، فلم تتلاشى إلا مع تلاشى اللغة الإغريقية القديمة ذاتها. فلقد عاشت ما يزيد على الثمانية قرون. وتذكرنا قصائد ملياجروس عن الحب فى رشاقتها ورقتها بالزهور التى كان هو نفسه مغرماً بها. ولقد نظم لأحد أصدقائه ما كان يعتقد بأنه أول "أنثولوجيا" ("مختارات" أو على وجه التحديد "من كل بستان زهرة" كما تعنى الكلمة Anthologia حرفياً). بيد أنه تم مؤخرًا العثور فى رمال مصر على برديات تحوى مختارات شعرية أقدم. أما فيلوديموس فتعكس إجماماته السخاء الحسى المميز لهذه المدينة السورية التى جاء منها.

تبرم كاليماخوس بأبولونيوس واشتد فى الهجوم عليه مع أنه قاسمه بعض العيوب. فالإشارات الثقافية المتقعرة فى أشعاره أكثر غزارة من إشارات أبولونيوس. لقد تفاخر علماء الإسكندرية وفقهاؤها بالنجاح فى فك طلاسم مثل هذه الإشارات الملفة والتى لا تضيف شيئاً للشعر، بل تأخذ منه قوة التأثير وتسلبه دفء التدفق. يذهب كاليماخوس أبعد من أبولونيوس فى شغفه باستعراض معلوماته وتوصيل دقائق الحقائق العلمية. فقصيدته "الأسباب" تتناول تفاصيل التاريخ المحلى والأسطورى وتعالج أصول المدن الصقلية. وفى "الإياميات" يتحدث طويلاً عن التاريخ المبكر لشجرة الزيتون ومكانتها فى الطقوس الدينية. إنه قارئ نهم يُترجم قراءاته شعراً، ويحاول أن يوطد علاقة التواصل مع الماضى لا بتقليد الشعراء القدامى وإنما بدراستهم والتقرب إليهم. ومع وجود تشابه ما بين قصائده وأشعار القدامى أحياناً، فإن هدفه الرئيسى يظل دائماً التجديد فى الأسلوب والجزاز بصفة خاصة. وكانت محصلة محاولته هذه مفيدة ومجدية على الصعيد الثقافى، أما

من الجانب الإبداعي والجمال والشعري فإن الكسب الذى حققه كاليماخوس كان أقل من أن نحس به. ذلك أن الشعراء القدامى عندما تعاملوا مع أساطير سحيقة القدم نجحوا فى مواءمتها لمتطلبات عصرهم، بل استطاعوا أن يعبروا بواسطتها عن أحلام وآلام هذا العصر وعن ذواتهم هم أنفسهم أحياناً. أما كاليماخوس فيعشق الأساطير القديمة لا لشيء إلا لأنها عتيقة وغريبة. ومن هذه الزاوية يمكن أن نضع أيدينا على فارق رئيسى بينه وبين أبولونيوس الذى ينظم ملحمة على شاكلة القدامى. وتقوم هذه الملحمة على موضوع قديم تدور أحداثه فى أماكن بعيدة ومجهولة، أى حول كولخيس على ساحل البحر الأسود. وكل ذلك يوفر التبرير الكافى للإستغراق فى الأساطير القديمة. أما كاليماخوس فلم يتوافر له مثل هذا التبرير، ومع ذلك فهو يتميز على غريمه أبولونيوس بالهيمنة على مادته إلى درجة أنه لا يهدر وقتاً طويلاً فى معالجة موضوع واحد مهما كانت قيمته.

يريد كاليماخوس أن يقول الكثير فى أقل حيز ممكن وفى كلمات قصيرة وقليلة بل ومختارة بعناية وغير متوقعة. وعندما ينتهى هكذا سريعاً فى معالجة أحد الموضوعات ينتقل على الفور إلى موضوع آخر. إنه يضع فى اعتباره جمهور الإسكندرية المثقف والمرهف، والذى بفضل حصافته لا يحتاج إلى أكثر من إشارة وتضايقه كثيراً التفاصيل. ويفضل كاليماخوس أن يتجنب كل ما هو مألوف معروف ويميل إلى أن يقول مالا يمكن أن يقوله غيره. ففى إحدى^(٣٧) إجراماته يدين "كل ما هو عام وشائع" (panta ta demosia). وإن كان قد دار جدل عنيف بين العلماء والفقهاء حول معنى هذه العبارة، وهل هو يتصل بموضوع الحب والجنس أو الفن والأدب أو المجالين معاً. فالنوع العام الذى يتجنب كاليماخوس أن

Callim., Epigr. 288 pf.; L.P. Wilkinson, "Callimachus A.P. XII, 43", CR (N.S.) (٣٧) XVII (1967), p. 6.

وعن نصوص كاليماخوس أنظر:

A.W. Mair— G.R. Mair, Callimachus, Lycophron and Aratus. Loeb Classical Library. 1921, reprint 1969.

ينهل منه قد يعنى الشعر المتبدل، وقد يرمز كذلك إلى المرأة المتبدلة. ومن الواضح على أية حال أنه فى هذه الإجماعة يدين الملحمة والكوميديا (والدراما بصفة عامة)، على أساس أنها فنون مبتذلة ومستهلكة لم تعد صالحة للاستعمال. ولقد أكد موقفه النقدى من الدراما فى إجماعة رقم ٥٩ و ٤٨ حيث قال إن أحسن وسيلة لكى تفقد رفاقك أن تكتب دراما ١ وفى إجماعة رقم ٢٨ يدين بصفة خاصة ترديد تلاميذ المدارس للمقطوعات التراجيدية الشائعة والمملة. والنقيصة الرئيسية التى يركز عليها فى مثل هذه المقطوعات هى الطنطنة الجوفاء.

وعلى أية حال فإن موقف كاليماخوس النقدى من الدراما يثير الكثير من التساؤلات المحيرة. ذلك أننا لو أخذنا بما جاء فى موسوعة سودا (سويداس) فإنه ينسب إليه نظم بعض المسرحيات الساتيرية والتراجيدية والكوميديية. ويفترض فى هذه الحالة أنها كانت مجرد محاولات تجريبية شرع كاليماخوس فيها فى بداية حياته الأدبية ثم عدل عنها فيما بعد. ومجمل القول إن كاليماخوس يعد شاعراً مجتهداً وأصيلاً، ومن ناحية الأسلوب كان دؤوباً فى ممارسة التجريب. ومع أنه يتعامل مع أوزان تقليدية من الموروث الشعرى، إلا أنه يعطيها توازناً جديداً وإيقاعاً مستحدثاً عن طريق إعادة الترتيب والتنسيق فى المفردات والوقفات وما إلى ذلك. وهو فى هذا المضمار يتفوق على غريمه أبوللونىوس تفوقاً ملحوظاً مما جعله يشعر بالأفضلية والأولوية، ودفعه بالتالى إلى التشدد والتشبث بموقفه.

وأطول أشعار كاليماخوس التى بقيت لنا هى الأناشيد الستة التى نظمت لتكريم بعض الآلهة. ونظمت خمسة من هذه الأناشيد فى الوزن السداسى، وفيما عدا ذلك لا تشترك فى شئ مع الأناشيد الهومرية. فهى أناشيد لا تتقرب بالضراعة إلى هذا الإله أو ذاك، بل تهدف إلى تسليط الضوء عليه من عدة جوانب. ومع ذلك وبعد تركيبة معقدة تركنا فى الظلام فيما يتصل بحقيقة عقيدة كاليماخوس نفسه. للوهلة الأولى يبدو لنا أنه يدخل فى قلب الموضوع عندما يقول إن معبد أبوللون يهتز خشية وخشوعاً عندما يقرب منه الإله، ولكنه لا يتقدم - أى

الشاعر - أكثر من ذلك قيد أغلّة. وهو يربط زيوس وأبوللون بالأخلاقيات والنظام، ويربط ديمتر بالمحاصيل والغلال، بيد أن مثل هذا الربط لا يعنى الشئ الكثير. ذلك أن كاليماخوس ينظر للآلهة والمعابد نظرة الأديب المبدع، لا بعيون العابد المتبتل ولا بقلب الخاشع المتدين. إن أهم ما يشغله هو إلتقاط القصص الطريفة التى تدور حولهم والتى بوسعها أن يضيف إليها هو ما يتناسب معها من زخرف سردي إبداعى. فلا غرو إذن أن يقضى كاليماخوس معظم وقته وأشعاره فى الحديث عن موضوعات مثل طفولة زيوس ومولد التوأم أبوللون وأرتميس فى ديلوس، وزيارة الأخير لكهوف الكيكلوبيس وما إلى ذلك مما لم يتطرق إليه الشعراء القدامى إلا لماماً. وكلما كان الموضوع غريباً تألفت شاعرية كاليماخوس الفريدة من نوعها فى سبيل الحصول على أكبر قدر ممكن من التأثير غير المتوقع. ويمكن أن نضرب مثلاً على هذا الأسلوب بما يحدث فى نشيد كاليماخوس "إلى ديمتر" حيث يقحم فيه قصة إريسبخثون العجيبة. إذ أسقط هذا الصبى شجرة الخور فى بستان هذه الإلهة مستخفاً بها وبقداستها. فعاقبته عقاباً شديداً وحكمت عليه حكماً قاسياً، أى ألا تشبع شهيته للأكل قط. فمهما أكل هذا الصبى لا يشبع جوعه بل يزداد نحولاً وهزالاً على الدوام. يحاول أهل البيت جميعاً إشباع هذا الصبى الجائع دوماً وتذهب جهودهم عبثاً، فيتحسر الأب الذى يرى بيته ينهار قطعة قطعة، إذ إلتهم ابنه كل الأغنام والقطعان. ومن هذه القصيدة نترجم الأبيات التالية (١٠٧-١١٥):

"(لهذا الصبى) تخلت العربات الكبيرة عن بغالها، بعد أن كان الثور السمين

الذى كانت تحتفظ به الربة هيسيتيا لنفسها قد إختفى.

وراحت جميع الخيول، خيول السباق وخيول الحرب كذلك.

وفى النهاية راح القط (?) الذى إرتعدت المخلوقات الصغيرة لرؤيته.

والآن بينما كان منزل تريوباس قادراً على تزويده بالطعام

فإن جدرانها فقط هى التى خبرت هذا الوباء من الداخل.

فلما عجز المنزل ونضب معينه، لم يجد الصبي سوى العظام الجافة ليقرضها.
وجلس ابن الملك فى مفترق الطرق متسولا
يفتش عن الفتات وما تبقى من الفضلات لدى مساعدى الطهارة وغاسلى
الصحون! (٣٨).

يتخذ ميل كاليماخوس إلى كل ما هو عجيب وغريب عدة أشكال فهو
أحيانا يكتفى باللعب على تنويعات موضوع مطروق من قبل فيربطه بالحياة العامة.
حدث ذلك فى نشيده "إلى أرتيمس" حيث يجعل هذه الربة وصويحباتها من العذارى
يزرن أفران هيفايستوس الواقعة فى سترومبولي. وهنا يقول لنا كاليماخوس كيف
أن فحيح النيران والضجيج المنبعث من الأفران قد جعل جزيرتى صقلية
وكورسيكا تبكيان بصوت مسموع. وهكذا تأخذ الأحداث أفقا واسعا قد يبعث
على الرهبة، مع أن الكيكلوبيس يرفعون مطارقهم ويدقونها فى إيقاع منظم
ومنغم. وفجأة ودون سابق إنذار يقطع كاليماخوس هذا السياق ويحول مسار
قصيدته فى اتجاه آخر. فيقول لنا إن أى طفل من نسل الآلهة يعصى والديه أحدهما
أو كلاهما يدفع أمه إلى استدعاء الكيكلوبيس أو هرميس بقصد تخويفه، مما يجعل
الطفل يضع يديه فوق عينيه من الدعر وهو يجرى ليرتقى فى حجر أمه. فالآلهة
تلعب هنا دور "البعبع" للأطفال! والمهم أن هذا التحول فى نغمة القصيدة على
نحو مفاجئ أمر فيه غرابة جذابة. وبنفس الطريقة يصمت كاليماخوس فجأة لأنه لا
يريد لقصيدته أن تطول أكثر من ذلك. وهكذا فإننا ونحن نقرأ قصائد هذا الشاعر
نحس بأننا نتعامل مع ساحر لا نستطيع التنبؤ بحركته القادمة.

فى قصيدة "حمام باللاس" يحكى لنا كاليماخوس كيف أن الربة أثينة وإحدى
صديقاتها كانتا تستحمان فى نبع على جبل الهيليكون وقت الظهيرة، حيث الهدوء تام
والسكون مخيم على كل شئ. وكان الشاب الصغير تيريسياس قد إستبد به العطش فى أثناء

(٣٨) راجع: A.W. Bulloch, "Callimachus' Erysichthon, Homer and Apollonius Rhodius" AJPh 98 (1977), pp. 97-123.

رحلة صيد له قرب هذا المكان. جاء النبع يطلب ماءً ووقع بصره على الربة وهى تستحم عارية مما أثار غضبها فسألته فى حنى شديد "من من الآلهة استطاع أن يقودك إلى هنا؟ ألن يستطيع أيضاً أن يأخذ نور عينيك؟". وعلى الفور غطت ليلة أبدية ظلماء عينى تيريسياس التعس فوقف صامتا بلا حراك، بل إرتعدت ركبته من الألم وأصابه الشلل. ووصف لنا كاليماخوس كل ذلك فى إيجاز بليغ له تأثير درامى فعال. لقد حكى لنا هكذا أسطورة عمى تيريسياس العراف^(٣٩).

ومن العجيب أن معاصر كاليماخوس الأصغر أى إيوفوريون من خالكيس كان صاحب تأثير أكبر منه على الأجيال التالية. مع أن ما بقى لنا من هذا الشاعر الصغير يظهر أنه لم يعدو كونه مقلداً لكاليماخوس نفسه. لقد عاش إيوفوريون فى بلاط حاكم يوبويا وكورنثة حوالى منتصف القرن الثالث، ثم أصبح أمين مكتبة أنطاكية، ولعب شعره دوراً ملموساً فى العصر الأوغسطى بروما، بل ترك بصماته على فرجيليوس نفسه^(٤٠). صفوة القول إن كاليماخوس رغم زعمه بأنه أحضر للآلهة نهراً من الشعر صافياً نقياً فإنه فى الحقيقة كان مليئاً بالشوائب التى عابها على أبوللونيوس حتى أن بعض مقلديه قد تفوقوا عليه أحياناً.

ورغم ما سبق أن ذكرنا عن المعركة الأدبية بين كاليماخوس وأبوللونيوس، فإن أسباب وتفصيل هذه المعركة لا تزال من الأمور الغامضة فى تاريخ الأدب السكندري. بيد أنه من الواضح الذى لا يحتاج إلى كثير تبيان أن ملحمة أبوللونيوس "الأرجونوتيكا" أو "رحلة السفينة أرجو" تعد إعتراضاً صارخاً على مانادى به كاليماخوس، وثورة على مبادئه الأدبية ولاسيما قوله إن الكتاب الكبير

(٣٩) من أحدث الدراسات حول كاليماخوس نشر إلى:

E. Eichgrün, *Kallimachos und Apollonios Rhodios*. Diss. Berlin 1961.

W. Clausen, "Callimachus and Roman Poetry" GRBS 5 (1964), pp. 181-196.

(٤٠) عن إيوفوريون راجع:

B.A. van Groningen, "La poesie verbale grecque" Mededelingen d. kon. Nderl. Akad. van Wetensch. Afd. Letterk. 16.4 (Amsterdam 1953), pp. 189-219.

شر مستطير. وجدير بالذكر هنا أن كاليماخوس وإراتوستينيس - خليفة أبولونيوس - كانا من قورينى فى ليبيا. يضاف إلى ذلك أن بطليموس الثالث تزوج أميرة قورينية، وقد يشى كل ذلك بوجود خلفية سياسية للمعركة الشعرية بين كاليماخوس القورينى وأبولونيوس الرودسى، ونعنى الصراع الخفى بين قورينى والإسكندرية. وعلى أية حال تقف "الأرجونوتيكا" بمفردها وسط الأعمال الأدبية السكندرية ملحمة طويلة على الطراز القديم، وهى تعد بصفة عامة إبداعا شعريا فاشلا لرجل مثقف. فأبولونيوس الشاعر الملحمى يستطيع أن يرسم صورة ما ويقدم هذا المشهد أو ذاك، ولكنه يفشل فى ممارسة التقنية الملحمية السردية. التدبير السماوى للأحداث الملحمية عنده غير مقنع، أما اللغة فتبعث على الملل ولعل الكتاب الثالث فقط من ملحمته - وهو يدور حول قصة حب ميديا - يرقى إلى مستوى الشعر الجيد، ويسجل لصاحبه قدرا مشرفا من الأصالة. فللمرة الأولى والأخيرة فى تاريخ الأدب الإغريقى يجرؤ شاعر على أن يرسم صورة لفتاة غريبة تقع فى الحب ببراءة شديدة، وهى فتاة بسيطة من كوخيس النائية ولا تمثل نمطا من الأنماط. لم يستطع أحد من الشعراء الإغريق أن يبارى أبولونيوس فى رسم صورة مماثلة، حتى جاء فرجيليوس أمير الشعر اللاتينى وحاكاه وهو يصور قصة حب الملكة القرطاجنية ديدو لبطل ملحمته آنياس. بيد أن ميديا الكتاب الثالث من ملحمة أبولونيوس "الأرجونوتيكا" تفضلها بالكثير. وإذا قيل إن أبولونيوس هجر الإسكندرية مشخنا بجراح الهجوم العنيف الذى شنه عليه كاليماخوس بقصائده، فإن الشاعر المهاجر قد إنتقم لنفسه أفضل انتقام من الإسكندرية وشاعرها المتزوج كاليماخوس. لأنه بينما لا يقرأ الأخير سوى العلماء والفقهاء والدارسون المتخصصون فإن نصف الأدب الحديث ولاسيما الرواية الطويلة يدين بشئ ما لأبولونيوس وملحمته^(٤١).

تقع "الأرجونوتيكا" في أربعة كتب ويحكى فيها أبوللونئوس قصة الفروة الذهبية ورحلة السفينة أرجو إلى كوخيس بقيادة ياسون الذى أحبته هناك ميديا. وكانت هذه الأسطورة معروفة عند هوميروس الذى أشار إليها إشارة عابرة، وإن كان ذلك لا يعنى أنها لم تشكل جزءاً مهماً من المخزون الملحمى، لأنها بالفعل تتيح فرصة واسعة للشاعر الملحمى لأن يحكى حكايات طويلة عن المغامرات المثيرة فى عالم المجهول. وإذا كانت هذه الأبيات القليلة أو تلك من هوميروس توحى بإحساسه العميق بقيمة الإنسان وتمجيده بطولاته، فإن هذا ما نفتقده فى كل ملحمة أبوللونئوس بأبياتها العديدة. فبطله ياسون يبدو كأضعف الأشباح ولا يمكن أن يكون غير ذلك، لأن المؤلف نفسه أبوللونئوس هو وليد مجتمع الإسكندرية تلك العاصمة الهيلينستية والمدينة الزاخرة بزخم المدنية، فأنى لمثل هذا الشاعر أن يحس إحساساً عميقاً بالبطولة الملحمية الأصلية؟

وتضم قائمة الأبطال الذين يقودهم ياسون، وكما ترد عند أبوللونئوس (الكتاب الأول أبيات ١٨-٢٢٧) أسماء أشهر الأبطال الإغريق مثل هرقل وبيليوس وملياجروس. وهذا يعنى أن ياسون هو بطل هؤلاء الأبطال. غير أن معطيات الملحمة فى مجملها تقول غير ذلك. فالروح الإنهزامية التى إنتابت ياسون بعد المرور بصخور السيمبليجاديس (الكتاب الثانى، بيت ٦١٩ وما يليه) لدليل واضح على عدم التحلى بالروح البطولية الحقيقية. بل هناك أكثر من مناسبة فى الملحمة ظهرت فيها هذه الروح الإنهزامية. ومنذ البداية لم يتسلم ياسون زمام قيادة السفينة أرجو إلا بعد أن رفض هرقل هذه المسئولية (الكتاب الأول بيت ٣٣١-٣٦٢). وحتى علاقة ياسون الغرامية بميديا تسودها روح النفعية، مما يشى بأن شخصية بطل هذه الملحمة يمكن اعتبارها منافية للبطولة (antihero) برأى جلبرت لول. وكل هذا يعنى أن ملحمة "الأرجونوتيكا" تفتقد إلى حد كبير جوهر الشعر الملحمى الأصيل^(٤٢).

G.L. Lawall, "Apollonius" Argonautica": Jason as anti-hero", YCS XIX (٤٢) (1966), pp. 119 ff., esp. p. 168.

وليس هذا هو العيب الوحيد، لأن الشاعر السكندري لا يفوته أن يزخرف ملحمة بفيض من معلوماته الجغرافية والعلمية وغيرها، مما يتناقض مع عفوية الشعر الملحمي الأصيل ويعطل إنسياب الحكاية البطولية ويفسد الشاعرية. يبالغ أبولونيوس في حرصه على إيراد قوائم طويلة للأبطال والأماكن الجغرافية غير المعروفة، وكذا تفاصيل أخرى دقيقة وكثيرة لا لزوم لها. إن التلذذ بعرض المعارف لم يكن أمراً جديداً في تاريخ الأدب الإغريقي منذ هيسIODOS، ولكنه أصبح في العصر السكندري سمة مميزة وخاصية أساسية، وكان الشعر لا يستقيم بدون ما يحمل من هذه المعارف. لم ينتبه شعراء الإسكندرية إلى أن هذا التعامل ضار بشاعريتهم بل اعتبروه علامة على غزارة ثقافتهم، ومن ثم حرص كل شاعر على أن يتزين بهذا الزى الثقافي الفخفاخ. يحس أبولونيوس أن المعلومات التي يشغل بها أبيات ملحمة تضيف ثراء ووقاراً على قصته، ولكنها في واقع الأمر زادت بها جفافاً وحذلقة جوفاء. يضاف إلى ذلك قصور في إستيعاب تقنية الشعر الملحمي نفسه، وهذا ما يتبدى من حقيقة أن "الأرجونوتيكا" ملحمة مليئة بالأحداث العرضية غير المترابطة مما جعلها مفككة، تتحرك من مشهد إلى آخر في إرتباك واضح وملمس ودون تطور ملحوظ في الحدث الملحمي العام. يبذل أبولونيوس جهداً فائقاً في رسم كل حادثة على حدة وهذا ما يقربه على نحو أو آخر من كاليماكوس، الذي إستطاع في قصيدته "الأسباب" أن يربط موضوعات متباينة برباط قوى وتتابع منسجم مما أضفى على هذه القصيدة صفة الوحدة الشعرية الكلية. وهكذا يمكن أن نقول إنه لم يكن من الخطأ أن يحاول أبولونيوس نظم قصيدة طويلة بقدر ما كان الخطأ في الطريق التي سلكها لتنفيذ ذلك.

وتتفاوت الأحداث المروية في ملحمة أبولونيوس من حيث النوعية بدرجة عالية. فأحيانا يستمرى المؤلف الإنغماس في أمور صغيرة عابرة أو حتى تافهة، مما يذكرنا بأعمال النحت الهيلينستي آنذاك. يتحدث أبولونيوس على سبيل المثال عن أفروديتي، فيحكى كيف أنها ذات مرة كانت تبحث عن ابنها إيروس فوجدته

يلعب فى إحدى الحدائق مع الطفل جانيميديس ويتغلب عليه فى اللعب بالخداع والمكر الصبيانين. فأنحت أمه عليه باللائمة، لأنه يستغل سذاجة طفل صغير وقدمت له كرة صغيرة ليلعب بها معه. وهكذا تحول إيروس إله الحب المخيف وشديد البطش فى أشعار القدامى إلى صبى مراوغ. ومرة أخرى يحكى لنا أبولونيوس كيف أن الشاب الصغير هولاس قد اختطفته إحدى عرائس البحر المتيمة بحبه. يقص أبولونيوس هذه الأسطورة فى إيجاز درامى بديع، إذ يتجنب الإنفعالات الزائفة. تصر عروس البحر إصراراً طائشاً ودافعاً على الحصول على محبوبها بأى ثمن، فتلفه بذراعيها عندما ينزل إلى ضفة الغدير لإحضار الماء القراح وتغوص به فى الأعماق.

لقد كان أبولونيوس بطريقة أو بأخرى مؤسس "الرومانتيكية" إذ أراد أن يخلق عالماً مختلفاً كل الاختلاف عما يعرفه الآخرون وأن يصنع الخلفية الملائمة للأحداث الغريبة والعجيبة فى عالمه هذا. وقدمت رحلة السفينة أرجو لأبولونيوس مجالا رحبا لممارسة هذه النزعة الرومانتيكية. بيد أن موهبته الشعرية قد خذلته فى بعض الأحيان، وارتفعت به إلى مستوى الأحداث الملحمية المروية فى أحيان أخرى، ولاسيما عندما يصف كيف بذر ياسون أسنان التين فى الأرض فإنبثقت منها ثلة من المحاربين إلتحم معهم على الفور فى معركة شرسة وهزمهم. لقد إنقض عليهم كالشهاب الذى يهبط من عل فيحصد بناره كل شئ يعترض طريقه، وإمتلأت خطوط المحراث بدماء القتلى كما تملئ الجداول بالمياه الجارية. فالمشهد كما يرسمه أبولونيوس حى وواضح، تبرز فيه أسنة الرماح وتسمع حوله قرقة السيوف. إلا أن المعركة الدائرة لا تشبه أية معركة من معارك هوميروس المقنعة والمكتملة، حتى ولو كانت بعيدة عن دنيا الحياة الأرضية. فمع أن هوميروس ولاسيما فى "الأوديسيا" يخلق خلفية غريبة للمعارك إلا أن الطابع العام يبقى واقعياً، لأن هناك لمسة ما من المصادقية أو إمكانية الحدوث تحوم حول مشاهد هذه المعارك. أما أبولونيوس فتلذذ له الغرابة فى هذه المعارك من أجل الغرابة ذاتها. وفى الحقيقة يعد أبولونيوس رائد هذا النوع من الشعر، الذى يتعامل مع العالم غير المؤلف والبعيد عن عالمنا، والذى نعجب به لأنه يكسر القوانين

التي تحكم دنيانا هذه.

بيد أن عبقرية أبوللونيوس لا تتألق إلا فى عالم الحب، إذ تشده قصة حب ميديا لياسون وتشغله تماما، فى حين يغفل الجانب الآخر أى حب ياسون لميديا فلا يحفل به كثيراً. ولما كان الكتاب الثالث هو الذى يعالج هذه القصة فهو أروع كتب الملحمة الأربعة جميعاً. وفيه نرى ميديا وهى لا تزال فتاة عذراء غريرة تقع فى الحب من أول نظرة تلقيها على ياسون، فعندها بدى لها وكأنه سيريوس الذى قفز أمامها فجأة من أعماق المحيط. ويقول لنا أبوللونيوس - ربما متأثراً بسافو - كيف أن غشاوة ضبابية إعترت بصرها وغطت عينيها، وكيف توهجت وجنتاها بنار خفية لا تراها، كما خذلتها ركبناها فلم تستطع أن تحرك ساكناً، تسمرت وكأنها زرعت فى الأرض وهى تقف أمام المحبوب. وبعد أن ساعدته فى الحصول على الجزة الذهبية لامس شعرها الأشقر بيديه فجعلتها هذه اللمسة على أتم استعداد لأن تنزع الحياة من صدرها لتهبها إليه. ذاب قلبها وكأنه قطرات الندى تترقرق فوق زهور الصباح. فلما نامت إلى جواره إنصهرت ميديا فى شخصه جسداً وروحاً، وأضحت على أهبة الاستعداد لأن تفعل أى شئ مهما كان من أجل الاحتفاظ به. وعندما قرر ياسون العودة إلى بلاد الإغريق وأعلن لها ذلك ببروده المعتاد، أدركت أن هذا يعنى الهجران للأبد. وهنا تفجرت طبيعتها الشرسة وميولها العنيفة فى تيار جارف من التأنيب الحاد على جحوده. قالت له إنه إذا كان حقاً سيهجرها فلسوف تسبب له الدمار وتنتقم منه أشد الانتقام، إذ ستتضرع إلى الإيرينيات ربات العذاب والعقاب أن يحرمه من الأهل والوطن. وهكذا يمضى أبوللونيوس فى سرد قصة الحب الخالدة. وإذا كان شعراء التراجيديا قد إهتموا بالجانب المأساوى لموضوع الحب دون الالتفات إلى جاذبيته الساحرة، فإن أبوللونيوس قد ألم بالجانبين وأبرزهما مستبقاً فى ذلك فرجيليوس الذى إقتبس منه الكثير وهو يروى قصة ديدو وآينياس فى ملحمتيه، مع أن الملكة القرطاجنية لم تك مثل ميديا فتاة بلا تجارب بل كانت امرأة محنكة.

كان اللقاء الأول بين ميديا وياسون يمثل لحظة حاسمة بالنسبة لتطور الحدث الملحمي في "الأرجونوتيكا". ومن ثم بوسعنا أن نطرح التساؤل التالي: ماذا كان سيحدث لو لم يستجب ياسون لعواطف ميديا الفياضة نحوه عندما وقعت في حبه من أول نظرة؟ وأهم من الإجابة على هذا التساؤل المطروح أن نبدي ملاحظة جوهرية. ذلك أن عبارة مثل "وقعت في حبه من أول نظرة" لا يمكن أن نتصور ورودها عند هوميروس، لأنها لا تتلاءم مع عالمه البطولي الملحمي. أما عالم أبولونيوس فهو أقرب إلينا من حيث الجانب السيكلوجي ومن حيث تصاغر حجم الفرد. في البداية يخاطب ياسون ميديا في حذر كما فعل أوديسيوس وهو يخاطب ناوسيكيا ("الأوديسيا" الكتاب السادس بيت ١٤٩-١٨٥). أما ميديا فقد غاصت في بحر الحب من قمة رأسها إلى أخمص قدمها. وفجأة يقع ياسون هو أيضا في حبه وينظر كل منهما للآخر "يابتسامات العشاق المرسومة على وجوه لامعة" (الكتاب الثالث بيت ١٠٢٤). ولقد نجح أبولونيوس في تصوير هذه اللحظة أكثر من غيره سواء من سبقوه أو من لحقوه في تناول هذا الموقف^(٤٣).

زبدة الكلام أن أبولونيوس وضع الحب في مركز الحدث الملحمي، وبذلك تحتل العاطفة موقع الفعل البطولي. وإذا كان الحب واحداً من الموضوعات المحببة بصفة عامة في الشعر السكندري، فإنه قلما بلغ عظمة وقوة معالجة أبولونيوس له. ولعل كاليماخوس لم يستشعر معنى الحب كما استشعره وفهمه أبولونيوس الذي حقق أكبر إنجاز له عندما جعل الحب يتصدر صفحات الأدب الجاد لأول

(٤٣) سبق أن عالج بنداروس أسطورة الأرجونوتيكا في البيثية الرابعة (أبيات ٧٠-٢٦١). وعالجها الشاعر الروماني ابن القرن الأول الميلادي فاليريوس فلاكوس في ملحمة فرجيلية الطابع شكلا على الأقل وتحمل عنوان "الأرجونوتيكا". راجع أحمد عثمان، الأدب اللاتيني، العصر الفضي ص ١٥٠-١٥٦. أما في العصر الحديث فقد أحيى الأسطورة وليم موريس (١٨٣٤-١٨٩٦) في قصته الطويلة "حياة وموت ياسون". وعن ملحمة أبولونيوس بصفة خاصة أنظر:

G.W. Mooney, *The Argonautica of Apollonius Rhodius (Introduction)*. Dublin 1912 reprint: Hakkert, Amsterdam 1964.

مرة في التاريخ. وهذه فكرة ورثها عنه الرومان الذين نقلوها عبر العصور الوسطى إلى عصرنا الحديث، حيث تدور الغالبية الكاسحة من الأعمال الروائية والدرامية في المسرح والسينما والتلفزيون وغيرها حول موضوع الحب^(٤٤).

وإذا كان كل من كاليماخوس وأبولونيوس قد إشتق لنفسه طريقه الخاص والمميز له، فإن ثيوكريتوس (٣٠٠-٢٦٠ تقريباً) قد وضع "الإيديليون" - أى القصيدة الوصفية الصغيرة - فى مسار متميز وأصيل إرتبط بإسمه هو دون غيره. وقد تكون لهذا المسار أصول صقلية قديمة، أى أن ثيوكريتوس تأثر بالأغاني الفولكلورية لزراع البحر المتوسط عامة وهذه الجزيرة خاصة حيث قضى أيام الطفولة والصبا. إلا أن هذا لا يتنافى مع إرجاع الفضل له فى تطوير الإيديليون وربطه بالحياة الرعوية. لقد أمضى ثيوكريتوس سنوات الشباب إلى جوار فيليتاس فى جزيرة كوس، ثم ذهب للعيش بالإسكندرية فيما بين عامى ٢٨٦ و ٢٧٠، وإن كنا لا نعرف كم من الوقت أمضى هناك. وعلى أية حال يبدو أنه كان يحن دوماً للعودة إلى مسقط رأسه حيث الأشجار وارفة الظلال والأزهار، يانعة الثمار ودائمة النضرة. بل يحس المرء أن ثيوكريتوس نفسه لا ميناكاس - أحد الشخصيات فى قصيدة رعوية له - هو الذى يصرخ متلهفاً وقائلاً: "آيتنا، أمى!". كان ثيوكريتوس يعتبر أن الثروة مهما تكاثرت والقوة مهما تزايدت لا تساوى شيئاً ما لم تتوافر معها فرصة الجلوس مع الأحباء فى ظل شجرة أو حتى صخرة من صخور الوطن، بينما زرقة البحر تمتد أمام الأنظار إلى الأفق البعيد.

(٤٤) ومن أحدث الدراسات حول أبولونيوس والأرجونوتيكا نشير إلى:

M. Campbell, Echoes and imitations of early Epic in Apollonius Rhodius: Mnemosyne suppl. LXXII 1981.

G. Paduano, Studi su Apollonio Rhodio. Filologia e critica X. Rome 1972.

C.R. Beye, "Jason as love hero in Apollonios' *Argonautika*", GRBS 10 (1969), pp. 31-55.

D.N. Levin, Apollonius' *Argonautika* re-examined 1, The neglected first and second books. Mnemosyne suppl. XIII. 1971.

R. Hunter, "Greek and non-Greek in the "*Argonautika*" of Apollonius", pp. 81-100 in S. Said (ed.), *Ελληνισμός* (E.J. Brill 1991).

جرب ثيوكريتوس مختلف الأشكال القديمة للإيديليون، إذ سبق أن صاغ به نشيدا يمتدح فيه بطلميوس، ونظم فيه ثرثرة عادية لبعض النسوة من عامة الناس المحتفلين بأعياد الإسكندرية. بيد أنه في هذه الحالة أو تلك أصبح الإيديليون في أيدي ثيوكريتوس شعراً راقياً. ولكن الأجيال التالية أعجبت بالإيديليون الرعوى أكثر من غيره في شعر ثيوكريتوس. وأكثر القصائد التي حققت شعبية واسعة تلك التي حوت مباريات شعرية وغنائية بين رعاة الغنم ورعاة الماعز، وكذا القصيدة التي تتحدث عن فتاة هجرها الحبيب وتحاول إستعادته، وتلك التي تصف مهرجانات الحصاد في كوس حيث تزداد أصدااء أغنية ليكيداس رقيقة وعذبة. وفي قصائده يتحدث ثيوكريتوس عن النباتات والحيوانات، فعنده نرى كلباً يحلم بإصطياد الدب، وثعلباً يقوم بمناورات الدهاء والمكر مستهدفاً طعام طفل صغير. الفتيان والفتيات في شعر ثيوكريتوس يمثلون دفاءً وحيوية. وهكذا إكتمل الشعر الرعوى في أيدي ثيوكريتوس بحيث صار تحدياً ضخماً أمام من تلوه من الشعراء، الذين لم يفعلوا شيئاً سوى السير في دروب سبق أن طرقها هو، حتى أن "رعويات" فرجيليوس أعظم شعراء روما تعتبر نسخة باهتة ومصطنعة لأشعاره. ومن بين الشعراء السكندريين جميعاً يمكن اعتبار ثيوكريتوس الشاعر "الكلاسيكي" الوحيد، لأنه هو الذي ألقى جانباً كل ما تعنيه الإسكندرية المدينة وعاد للطبيعة يشرب من رحيق أزهارها العذوبة والجمال.

يتفوق ثيوكريتوس على كل من كاليماخوس وأبولونيوس في أنه استطاع أن يوجه موهبته الوجهة الصحيحة. وهو يتفق مع الأول في أن القصيدة الطويلة لم تعد تتناسب مع ظروف العصر، ولم يقبل أن "تصيح ديكة ربات الفنون الذين يضيعون جهودهم عبثاً في منافسة شاعر نخيوس"^(٤٥). ولذا نظم أشعاره في قصائد قصيرة سميت كل واحدة منها "الإيديليون" وهو إسم تصغير يعنى "الصورة الصغيرة" كما سلف أن نوهنا. ومن خلال هذه

القصيدة القصيرة استطاع ثيوكريتوس أن ينوع في الطابع والموضوع الغالبين على الشعر السكندري. ومع أنه يستعير بعض الأساطير من أبولونيوس مثلاً، إلا أنه بأسلوبه السردى المتميز يضيف عليها ثراء لم يكن لها من قبل. ومثال ذلك سرده لأسطورة هولاس ووصفه للملاكمة بين أميكوس وبوليديوكيس. وفي تناوله لأسطورتى زواج هيلينى وطفولة هرقل يتجنب ثيوكريتوس كلا من طنطنة أبولونيوس وحيل كاليماخوس البارعة^(٤٦).

ويستخدم ثيوكريتوس لغة موسيقية مفعمة بالحياة ولكنها ثابتة وإقتصادية، فهي تسد كل الإحتياجات دون تزيد. وهو يقاسم كاليماخوس حبه لكل صغيرة وميله للتفاصيل، ولكنه يدمج هذه التفاصيل فى البنية الكلية للقصيدة بحيث لا تسترعى إنتباهنا أكثر من اللازم. وغاية الشعر عند ثيوكريتوس هى الإمتاع، فهو لا يزعم بأنه يزود جمهوره بالحكم أو المواعظ الأخلاقية أو غير الأخلاقية. قصائده إذن مراعى خصبة للخيال الشعرى يرتع فيها المؤلف ويتلذذ بمشاهدتها الجمهور. كان ثيوكريتوس من التواضع والحكمة بحيث أدرك أن التعامل لا يضيف شيئاً للشعر بل يأخذ منه الكثير. إتخذ لنفسه موقف الحياد الإيجابى فى المعركة الشعرية، لأنه أخذ من هذا الجانب وذاك ما يتلاءم مع موهبته هو. وهذه بالطبع رؤية متوازنة للأمور فإذا كان جمهور الإسكندرية المعاصر يريد حكايات أسطورية من الماضى يوفر له ثيوكريتوس ذلك، بعد أن يدخل عليه من الصقل والتهذيب ما يضيف عليه الجاذبية وينقذه من التحذلق.

من قبل ثيوكريتوس كان شاعر صقلى آخر قد إلتفت إلى الأشعار الريفية هناك، وإستقى منها بعض الموضوعات لقصائده الغنائية ونعنى ستسيخوروس الذى سبق أن تعرضنا له فى الباب الثانى. ومع أنه فى عصر ثيوكريتوس كان فلاحو

(٤٦) نوقشت بجامعة القاهرة صيف ١٩٨٦ رسالة الدكتوراه التالية عن المصادر الأسطورية لأشعار ثيوكريتوس وأسلوبه الفنى:

Ophelia Fayez Riad, Les Sources des Mythes dans les Idylles et les Epylles de Theocrite, ses innovations et ses inventions. Univ. du Caire 1986.

صقلية قد صاروا طبقة "بروليتارية" مطحونة، فقد كان لديهم تراث من الأغاني الحافلة بموضوع الحب. وفي هذا التراث وجد ثيوكريتوس مصدرا خصبا للإلهام، واكتشف عالماً مبهماً من الفن الصادق الذى يمكن بقليل من الصقل مواءمته للذوق الرفيع. ويعرف ثيوكريتوس اللهجة الدورية ولاسيما الصقلية بدرجة تسمح له بأن يقلدها فى أشعاره وأن يحول الأغاني الشعبية إلى "إيديليات" رائعة. وكانت قصائده الرعوية هذه تمثل مخرجاً تهريبياً للناس الذين برموا بحياة المدينة وتاقوا إلى الإنطلاق خارجها، إلى الطبيعة البكر للتمتع بمشاهد أكثر بساطة وأقل تعقيداً مما كانوا يرونه فى حياتهم اليومية. ولا يزال الرعاة فى قصائد ثيوكريتوس منهمكين فى أعمالهم البسيطة دون أن يجأروا بالشكوى والأنين فى وجه المتاعب، بل لديهم الوقت الكافى للغناء. نعم فثيوكريتوس مغرم بتقديم مشهد رعوى ريفى رقيق، وفى وسطه يجلس الرعاة يعزفون الموسيقى ويصدحون بالأغاني. وتدور معظم القصائد حول موضوع الحب كما كان الحال فى الأصول الشعبية الصقلية. وقد تبدأ الأغنية بنغمة حزينة ولكنها لا تلبث أن تتحول بأنغامها إلى البهجة والمرح. وحتى عندما يلتقط ثيوكريتوس أسطورة دافنيس - الذى من المقطوع به أنه كان إلهاً موسمياً فى الأصل - فإنه يبسط الأسطورة ويصل بها إلى المستوى الذى يضمن معه التأثير فى الجمهور وتحريك مشاعره، وإن اقتضى ذلك حذف بعض الأشياء التى قد تعوق سبيل هذه الأسطورة إلى قلب القارئ أو السامع.

أحياناً يشكر ثيوكريتوس نفسه وراء إحدى شخصياته، فقد حدث أن ترك الشاعر آراءه الخاصة حول القصيدة الطويلة تتسرب إلى كلام شخص يدعى ليكيداس فى إحدى قصائده. ومن المحتمل أن تكون هذه مجرد إشارة عابرة إلى موضوع يشغل الناس، ويستهدف بها ثيوكريتوس دغدغة مشاعرهم واللعب بأعصابهم. ويكمن سر الجمال فى عالم ثيوكريتوس الرعوى فى أنه متكامل متجانس ولا تشعر وأنت تعايشه أنك بحاجة للبحث عن معان أخرى غير تلك التى تتعامل معها. وثيوكريتوس - بخلاف كاليماخوس - يحب الريف الذى ولد به

وعاش فيه أيام الطفولة والصبا بصقلية مروراً بسنوات الشباب فى كوس. ولكنه لم يكن وحيداً فريداً فى هذا الميل لحياة الريف، وإن تفرد بين شعراء الإسكندرية فى أنه لم يجد نفسه بوصفه شاعراً إلا فى هذا المحيط الريفى. ولذا إبتدع هذا الشكل الشعرى الجديد أى الإيديليون حيث فيه نجد الحقائق المنقولة مصونة ويحتفظ بها نقية بعيداً عن فساد المدينة وتعقيدات المتوحشة.

لعل الإيديليون الثانى هو أروع ما نظم ثيوكريتوس فهو مونولوج درامى حاد تمارس فيه فتاة طقساً سحرياً بهدف استعادة العشيق الذى هجرها. وتصل بها هذه الرغبة الجامحة إلى حد إذابة مسخنة شمعية له لكى يتلاشى هذا الحبيب فى حبها ويذوب فى كيائها. وهنا تحكى لنا قصة حبها وحكاية بؤسها. وبوعى كامل يسير ثيوكريتوس أغوار نفس هذه الفتاة المعذبة بفعل القلق والسهر، والمزوجة بين مختلف الفكر، والمانعة بلا تردد فى طقوسها السحرية. إنها تتعامل مع قوى غامضة ليلية وعلى رأسها هيكاتى والقمر. ومع ذلك فهذه القوى الإلهية أكثر إقناعاً ومصداقية من آلهة الأوليمبوس التقليديين. هؤلاء الآلهة الأقرب إلى روح العصر السكندري تصف الفتاة عواصف الألم التى تهب عليها فى سكون الليل وهدوء الريح والبحر. إنها كارهة تحب عشيقها، راغبة فى عودته ولو محطماً. ويدور الجزء الأول حول الطقس السحري والوصف التفصيلى لهذا الطقس ويتخلله بين الحين والحين قول مثل البيت التالى:

"يا عجلى السحرية أعيدى لى رجلى الذى أعشقه"

أما الجزء الثانى فيحكى القصة فى هدوء وسكينة للقمر وتقول فيه الفتاة:

"يا سيدتى ربة القمر أنظرى كيف داهمنى هذا الحب"

وفيما بين الجزئين يتصاعد التوتر الحاد الذى لن تخف حدته وتخمّد شعلته إلا بانتهاء الطقس السحري نفسه. فى هذه القصيدة يرحل بنا ثيوكريتوس إلى أعماق خلفية العالم السكندري التى تعكسها نفسية هذه الفتاة العاشقة الممزقة.

ويختلف الإيديليون الخامس عشر في النغمة عن القصيدة السابقة، ويتفق معها من حيث قوة الإقناع. ويضم حواراً بين امرأتين في طريقهما إلى رؤية الملكة أرسينوى أثناء الإحتفال بأعياد أدونيس. وتتسم نغمة حديثهما بالبهجة وتحمل طابع الدردشة أو الثثرة، إذ كانت الأحداث التي تذكر في حوارهما من النوع الخفيف والعادي، كأن تقول إحداهما إنها تركت رضيعها بالمنزل أو إن الخيل هجرت حظائرهما إلى حلبات السباق وما إلى ذلك. ولكن ما أن يشرع الشاعر في نظم نشيد تكريمي لأدونيس حتى تتغير النغمة ويتحول المسار ونقرأ أبياتاً صعبة مزخرفة على الطريقة السكندرية المميزة. ويوحى لنا ذلك بأن ثيوكريتوس كان يفرق بين عالم الحياة اليومية وعالم الديانة الرسمية وهو على هذا الأساس يعد رائداً.

ولعلنا لا نتجاوز الحقيقة إذا قلنا إن ثيوكريتوس هو أكثر شعراء الإسكندرية وضوحاً وموهبة. إنه يتمتع بالقدرة الفائقة التي تمكنه من الهيمنة على عواطف الجمهور وأحاسيسه. ويتميز بشفافية تجعله قادراً على الوصول إلى جوهر الأشياء متخطياً مظاهرها السطحية. ويعبر عن كل ذلك في جملة محكمة وتعبير مقتصد وأسلوب يتناسب مع المادة الأسطورية من جهة والموضوعات العصرية المستحدثة من جهة أخرى. لقد إستحق هذا الشاعر الشهرة التي نالها فعلاً. بيد أن ثيوكريتوس كغيره من شعراء الإسكندرية يتحرك في عالم ضيق الأفق، إذ لا ينطلق من منطلق قضية عامة أو رؤية كونية شاملة. يريد ثيوكريتوس مثل كاليماخوس أن يكتب شعراً مؤثراً عن الآلهة، ويبدو أن هذا الهدف كان بعيد المنال بالنسبة ل كليهما. وعندما يغامر الشاعران بالتعرض للأمور العامة في ثنايا مدائحهما لبطلميوس نرى كيف فقدت الروح الإغريقية (الهيلينية) الكثير من قوتها وأصالتها حتى أنها تسلم نفسها لنظام التقاليد المصرية الكهنوتية لقد صار الملوك البطالة في الشعر السكندري بمثابة فراعنة جدد. يقول كاليماخوس (النشيد الأول بيت ٧٩-٨٠):

"من صلب زيوس جاء الملوك، ولا قدسية تملو

قدسية ملوك من نسل زيوس"

أما ثيوكريتوس^(٤٧) في الإيديليون السابع عشر (بيت ١-٢) فيقول:

"من بين كافة البشر دع بظلميوس وحده يحمل هذه الأسماء جميعاً
الأول والأخير والوسط فهو بالفعل أفضل البشر".

وليس لنا أن نتسرع ونتهم الشاعرين بالزيف والنفاق فقد يعينان ما يقولان
فعلاً. وهذا لا يعنى أننا ننفي احتمال أنهما لا يحسان بما يقولان، بل ملزمان به
على أساس أن وجودهما ذاته مرتبط بوجود الحاكم الفرد المستبد. إن المديح المبالغ
فيه أو النفاق لظلميوس لا يحتوى على أى مضمون إنسانى، بل على النقيض من
ذلك يبرهن على أن الاهتمام الإغريقى القديم بالقضايا الإنسانية العامة قد تلاشى
وحل محله الإستسلام لرعاية الملوك. لم يتوانى شعراء الإسكندرية عن الإعتناء بأدق
تفاصيل فنهم وتقنياته، إلا أن شيئاً لا يستطيع أن يعيد لهم إتساع الأفق الذى تمتع

(٤٧) عن مزيد من التفاصيل راجع:

A.S.F. Gow, *Theocritus*, Vol. I: Introduction, text, Translation: Vol. II
Commentary etc., Cambridge 1952.

cf. H.R. Fairclough, *Love of Nature among the Greeks and Romans (Our Debt
to Greece and Rome)*, Cooper Square Publishers Inc. New York 1963, pp.
150-179.

cf. G. Chrysaphi, "*Oude men hyle*", *Theocritus* Eid. XXV Verse 275",
Epetetris (Athens 1979), pp. 157-161.

وأنظر كذلك د. محمد صقر خفاجة: شعر الرعاة، دار الكتاب المصرى ص ٢٤ وما يليها. وقارن لجران

(ف.أ.): شعر الإسكندرية (ترجمة د. محمد صقر خفاجة) مكتبة النهضة المصرية، ص ١١٠ وما يليها. ومن

أحدث الدراسات حول ثيوكريتوس نشير إلى:

T.G. Rosenmeyer, *The Green cabinet: Theocritus and the European pastoral
lyric*. California 1969.

G. Serrao, *Problemi di poesia alessandrina, studi su Teocrito*. Filologia e critica
VIII. Rome 1971.

A. Horstmann, *Ironie und Humor bei Theokrit*. Meisenheim am Glan 1976.

F.T. Griffiths, *Theocritus at court*. Mnemosyne suppl. LV 1979.

C. Segal, *Poetry and myth in ancient pastoral*. Princeton 1981.

E.L. Brown, "*The Lycidas of Theocritus' Idyll 7*", HSCPh 85 (1981), pp. 59-100

C. Gallavotti, *Theocritea*, Suppl. no. 18 Bollettino dei studi Classici. Accademia
Nazionale dei Lincei. 1999.

A. Kurz, *Le corpus Theocriteum et Homère*. Publications Universitaires
européennes Serie XV Philologie et litterature classiques XXI. Berne 1982.

R.T. Kerlin, *Theocritus in English literature*. Lynchburg, Virginia 1910.

به أسلافهم فى أثينا وغيرها من الدويلات الإغريقية القديمة. لقد فقدوا الفضاء الرحب الذى سبج فيه الشعر القديم، بل فقدوا حتى الرغبة فى إسترجاعه إلى الحياة مرة أخرى. حقا إن التحول من عالم أثينا إلى عالم الإسكندرية يعنى الانتقال من عالم بلا حدود إلى عالم محدود. قد يطرق الشاعر السكندري - ثيوكريتوس مثلا - أشكالا جديدة جذابة فى حد ذاتها، ولكنه مع ذلك يظل محدودا بذوق الشاعر نفسه حيث أصبحت تطلعاته الشخصية هى مصدر وحيه ودافعه الأول لصناعة الشعر. وحيث انفصلت هذه التطلعات عن الأمور العامة، بل وعن أية تساؤلات تتصل بمكان الإنسان فى الكون وعلاقته بالآلهة. ولعل أهم ما احتفظ لشعراء الإسكندرية بسبب للوجود هو تعلقهم بالنماذج القديمة التى على الأقل تعلموا منها أن الأدب ينبغى أن يعالج بكل جدية. بيد أن ملابس العصر الجديد حالت بينهم وبين أن يكتبوا بنفس الرؤية الرحبة للقدمى. وكان عليهم أن يبحثوا عن مصادر أخرى للشعر فى حياتهم الضيقة للغاية وذواتهم الصغيرة بطبعها.

ولم يتوقف الشعراء السكندريون عن نظم الملاحم فريانوس الذى عاش حول عام ٢٥٠ تغنى فى ملحمة بقصة الحرب الميسينية وبيطلها أريستومينيس. وأفاد منه باوسانياس الذى بذلك جعل هذه الملحمة معروفة لنا. وإعتمد عليها أيضاً المؤرخون مع أنها تقوم على الأسطورة أكثر من الحقيقة التاريخية. ولن يختفى شعر الملاحم من الوجود، لأنه سيجد فى التغنى بالبطولات الوطنية والسير المحلية متنفسا جديدا. فعندما فقدت دولة المدينة قوتها أمام نظام حكم الفرد المستبد لم يعد أمامها سوى التغنى بالماضى الأسطورى فى شعر لا يزال يحمل إسم الملحمة ويهدف إلى تمجيد المدينة وأهلها. وكلما قدم شاعر إلى مدينة ما ألقى قصيدة بمجد فيها تاريخها ليصبح بذلك موضع حفاوة بالغة.

وإذا كان الإيديليون والملحمة يقدمان متعة للمثقفين، فإن أنصاف المتعلمين قد بحثوا عن المتعة فى فن آخر هو الميموس، الذى كان إما يلقي إلقاء عاديا أو يغنى. والطريقة الأولى وافدة من صقلية، أما الثانية فأسيوية الأصل وتتصل بالأغاني الأيونية الأكثر تحررا من قواعد الغناء التقليدى. وتأسست إبان القرن الثالث فرق متجولة للميموس، وتكونت هذه الفرق

من ممثلين على درجة عالية من التدريب. وكان الميموس الإلقائي عبارة عن محاكاة ساخرة لحدث من أحداث الحياة اليومية. وأفضل مثل له هو الميموس الذى نظمه ثيوكريتوس وأعطاه عنوان "نساء سيراكوسا". وأتخفتنا رمال مصر ببرديات تحمل مجموعة كاملة من الميموس ذى الموضوعات الأدبية نظمها الشاعر هيروداس (أو هيرونداس حوالى عام ٢٤٠)، والذى كان فيما يبدو أحد أعضاء الحلقة الأدبية التى إلتفت حول فيليتاس. ونظم هيروداس قصائده الميمية هذه (mimiambi) فى مقطوعات (scazons) وكثير منها يدور حول موضوعات غير محبة أو لا تستحق التصوير، ولكنها ذات قيمة عالية من حيث أنها تسلط الضوء على أسلوب تفكير عامة الناس^(٤٨).

وترتبط بهذا النوع من الشعر قصائد المجنون والعريضة الفاضحة، وهى مؤلفات تتركز حول موضوعات خارجة عن قواعد السلوك والآداب. والمثل الصارخ على هذا اللون من الأدب المكشوف قصيدة سموتاديس عن زواج بطليموس الثانى والتى قيل إنها كانت السبب فى أن أمير البحر البطلمى باتروكلوس قام بإغراقه تخلصاً منه ومن بذاءته. وبالفعل لا يمكن لمثل هذه القصيدة أن تطبع على الورق حتى فى أيامنا هذه لما فيها من ألفاظ سوقية.

ولقد إنقسم الميموس الغنائى إلى قسمين رئيسيين، أحدهما يقلد روح المرح بالكوميديا، والآخر يعارض التراجيديا بصرامتها ورصانتها. والقصيدة المشهورة على لسان فتاة تقف بباب عشيقها الخائن والتى تحمل عنوان "بكائية العذراء" يمكن اعتبارها ميمية، وهى لا تعدو أن تكون مقطوعة شعرية للإلقاء المسرحى. وهناك قصيدة ميمية أخرى تعارض "إيجينيا بين التاورين" حيث يتحدث الملك إلى بعض الهنود الذين يرطنون بكلمات مبهمه لا تفهم. وفى هذه القصيدة يهرب

(٤٨) بوسعنا الآن أن نرجع القارئ إلى رسالة الماجستير التالية: سيد أحمد صادق، دراسة تحليلية لفن الميمية فى العصر السكندري، كلية الآداب - جامعة القاهرة ١٩٨٢. ومن أحدث ما نشر فى هذا الموضوع هو الكتاب التالى:

B.G. Mandelaras, *hoi Mímoi tou Heronda* (in Greek), 2nd ed. Kardamitsa, Athens 1986.

أوريستيس مع إفيجينيا بعد أن ينجحاً في جعل الملك يسكر حتى فقدان الوعي.

ولا يفوتنا التنويه إلى أن أصول الميموس قديمة جداً في الأدب الإغريقي، فهي تعود إلى إبيخارموس، كما أن الميموس كان قد لعب دوراً في نشأة وتطور الكوميديا الأتيكية القديمة. ولكنه إتخذ لنفسه مساراً خاصاً في صقلية حيث كان يمثل بعض المشاهد من الحياة اليومية ويرسم أحداثاً وشخصيات نمطية. فسوفرون (حوالي ٤٧٠ - ٤٤٠) الذي كان محط إعجاب أفلاطون هو الذي كان قد بعث الحياة في هذا الفن إبان القرن الخامس. ومما لا شك فيه أن شاعر الإسكندرية الرعوى ثيوكريتوس كان ملهماً بأشعاره. وأعادت الإسكندرية إلى الميموس عهده القديم ومجده السابق، بل وأعطت له من خلال قصائد هيروداس أبعاداً جديدة. ووصلتنا من هذا الشاعر ثمانية قصائد قصيرة منظومة في الوزن الإيامي بأسلوب يقترب من لغة التخاطب اليومية. أما الموضوعات فمأخوذة من حياة السوق ولا ينقصها التشويق الدرامي. هاهي عجوز شمطاء تفشل في إقناع امرأة أخرى صغيرة السن أن تمنح حبها ونفسها لشاب رياضي يجيد المصارعة. وها هو رجل فظ يدافع عن نفسه في المحكمة بعد أن اتهم بإغتصاب عذراء. وأما هذه الأم فتأخذ ابنها إلى ناظر المدرسة لكي يعاقبه أمامها بالضرب، وسيدة أخرى تستشيط غضباً لأن خادمها - وهو عشيقها أيضاً - قد خانها فتأمر بضربه بالسياط وإحضاره إليها لكي تتشفى منه بكيه بالنار، ولا تنقله من برائتها سوى إحدى الوصيفات. وهناك فلاح بسيط يحلم بأن جديده قد مزق إرباً إرباً على يد عابدي ديونيسوس (باكخوس) المجدوبين بفضل طقوس هذا الإله الماجنة، وينتهي الحلم مع ذلك بأن هذا الفلاح نفسه يفوز بالجائزة! وهكذا كان هيروداس شاعراً واقعياً يرسم الجانب السيئ والمظلم في الحياة السكندرية بريشة لا تعرف الحياء ولا الرحمة واللين. ولقد تميز هيروداس بإختياره المدروس للمفردات التي يعطي لها معنى خاصاً في أغلب الأحيان^(٤٩).

(٤٩) حول هيروداس راجع:

V. Schmidt, Sprachliche Untersuchungen zu Herondas, Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte 1. Berlin 1968.

ومارس بعض الشعراء فن المعارضة الأدبية فى أشكال أكثر جدية من الميموس. فنظم تيمون الشكاك (الكلبى) قصيدة هزلية ساخرة بعنوان "سيللوى" (Silloi) يتحدث فيها عن فلاسفة آخرين بعضهم أحياء وآخرون من الموتى. ونشر كراتيس الكلبي معارضة لا بأس بها لهوميروس وتحمل عنوان "جعبة الشحاذ" يمجّد فيها ذلك الرمز الكلبي للفقر بوصفه الملاذ الوحيد والآمن أمام الرجل الصادق الأمين، وحيث يشبهه بجزيرة عامرة تبرز فجأة فى أعالي البحر المضطرب بسبب فوضى كونية شاملة. وقصيدة كراتيس هذه رغم أنها معارضة إلا أنها تحمل طابع الجدية، وربما تعكس إتجاهها نحو إعادة إحياء الشعر وسيلة للتعبير عن الأفكار الجادة. ولعل ذلك ما يلزمنا بالإشارة مرة أخرى إلى قصيدة كليانثيس الرواقى "نشيد إلى زيوس" التى تمثل علامة بارزة ومميزة فى تاريخ الشعر الدينى الإغريقى، لأنها تختلف عن الأناشيد الملحمية التقليدية وأغاني النصر القديمة والتى كانت تنظم للإلقاء فى مناسبات معينة. ونظم كيركيداس من ميجالوبوليس (حوالى ٢٩٠-٢٢٠) قصيدة يحض فيها أصدقاءه على مواجهة أو تجنب خطر قيام ثورة اجتماعية متمردة بالعمل على علاج المرضى والعطف على الفقراء.

ولقد أثر الشعراء السكندريون تأثيرا ضخما على الرومان، إذ وفروا لهم الشكل الشعرى وأمدوهم ببعض الموضوعات. بيد أن الرومان لم يجدوا فى شعراء الإسكندرية ما كانوا يفقدونه أى جوهر الحس الشعرى. واضطر شعراء روما أمثال لوكرتيوس وكاتوللوس وفرجيليوس إلى البحث عن هذه الشاعرية المفقودة فى ذواتهم وتجاربهم الخاصة ومجتمعهم الإبطالى جنباً إلى جنب مع النماذج الإغريقية الكلاسيكية من هوميروس إلى شعراء القرن الخامس^(٥٠).

(٥٠) عن تأثير الأدب السكندري فى الأدب الرومانى أنظر:

Higginbotham (ed.), Greek and Latin Literature A Comparative Study, passim.

٣- النشر السكندري وآفاق جديدة :

للهلة الأولى يظن المرء أن العصر الهيلينستي هو عصر النشر لأن العلوم قد حققت ازدهارا ملموسا، ولأن المعارف اتسعت دائرتها، وأخيرا لأن العقلانية سادت وتفوقت على الوجدانية. بيد أن نظرة فاحصة لحالة النشر السكندري كفيلة بأن توضح لنا أنه من حيث التطور لا يفضل الشعر، وليس قادرا على مجازاة المتطلبات الجديدة، ولا يحاول حتى إحياء المجد القديم للنشر الأثيني في مجالات الخطابة والتاريخ والفلسفة، وإن شق لنفسه بعض القنوات الصغيرة المستحدثة.

لقد أتت الخطابة القضائية على البقية الباقية من الخطابة البلاغية. أما الخطابة السياسية فقد حققت بعض الإزدهار، الذي استمر قرنا من الزمان بعد موت الإسكندر الأكبر. كان كل من دينارخوس (حوالي ٣٦٠-٢٩٠) وديموخاريس (حوالي ٣٦٠-٢٧٥) ابن خطيب أثينا المفوه ديموستينيس مجرد بقايا لعصر الخطابة المجيدة. بيد أن ديميتريوس الفاليري (المولود حوالي ٣٥٠) قد أفلح في أن يشق لنفسه طريقه الخاص. وإستطاع أراتوس من سيكيون (٢٧١-٢١٣) أن يحرك بخطبه البليغة المجلس الآخى كما لم يفعل ديموستينيس نفسه بالمجلس الأثيني. وللأسف لم تبق لنا منه خطبة واحدة، ولا يتسنى لنا بالتالى أن نعرف كيف تحقق له ذلك. غير أن بلوتارخوس يتكفل بتزويدنا ببعض المعلومات عنه، ومنها نعرف أنه تجنب الشكليات وإرتجل خطبه، وقال ببساطة شديدة ما يفكر فيه. ومن ثم فإن الناس الذين كانوا قد سئموا الحيل البلاغية بهرهم وشد إهتمامهم هذا الأسلوب الجديد وفغروا أفواههم وهم يستمعون إليه. وأهم خطبه التى حفظ لنا بوليبيوس موجزا لها هى خطبة تنادى بالوحدة الإغريقية فى مؤتمر عقد فى نوباكوس عام ٢١٧.

ورويدا رويدا زحف المرض على الخطابة السياسية أيضا، فأصابها بأعراض الحيل البلاغية وقضى عليها إبان القرن الثانى قضاء مبرما. وكثر عدد أساتذة هذا الفن، وكان هيجيسياس من ماجنيسيا - الذى عاش فى منتصف القرن الثالث - قد عمل بحماس على نشر الأسلوب الآسيوى المزركش، ذى الفقرات المسجوعة واللفظ المنمنم والشكل المهندم.

أما هيرماجوراس من تيمينوس الذى عاش فى منتصف القرن الثانى فقد ألف كتابا يمثل علامة بارزة فى تيار العودة للأسلوب الأتيكى. وإذا كانت للبلاغة فوائدها فى تعليم الناس كيف يرتبون أفكارهم، فإنها قد صارت لعنة من لعنات العصر الهيلينستى. لأن الناس صاروا يعتبرون أن الأسلوب والشكل هما كل شئ، أما المحتوى والجوهر فلا شئ. المهم أن تعرف كيف تقول ما لديك مهما كان تافها لا أن تقول شيئا مهماً. وهكذا يمكن أن نشبه البلاغة الشائعة فى العصر الهيلينستى بأساليب الصحافة الرخيصة والسينما المبتذلة أو برامج التلفزيون الهزيلة فى عصرنا الحديث. وصارت هذه البلاغة الهيلينستية المتفشية مبادئ ومضارها التى تبثها بين الناس الملهفين بدورهم على المزيد من المعلومات عن القراصنة ومغامراتهم (على سبيل المثال)، بدلا من الإهتمام بشئون حياتهم العامة.

واحتل التاريخ مركز الصدارة فى النثر الأدبى السكندري. فبعد الفتوحات الآسيوية على يد الإسكندر الأكبر شاهد العالم الهيلينستى ولفترة جيلين نتاجا تاريخيا لا بأس به. وللأسف مرة أخرى لم يصل لنا شئ من هذا النتاج ولا نعرفه إلا من خلال معلومات غير مباشرة. فمثلا نحس بأن هناك تيارا جديداً أوجدته فتوحات الإسكندر، ويتمثل فيما كتبه بطلميوس الأول (٢٨٨-٢٨٣ تقريبا) عن الإسكندر نفسه من وحي بعض الوثائق الرسمية وبتعليقاته هو شخصيا. وهى تعليقات جاءت فى شكل مذكرات يكتبها شخص رافق الإسكندر فى بعض حروبه. وهذا شئ جديد فى عالم التاريخ، فالأول مرة نرى رجلا يباشر هذا العمل بتدوين ما يعرفه وما رآه بعينه، أى يقوم بعملية تسجيل للأحداث والوقائع. وبالمثل وصف نيارخوس رحلته التى قام بها قبل عام ٣١٢، فترك لنا أكثر المذكرات التاريخية جدارة بالثقة. وكل هؤلاء كانوا من أصدقاء الإسكندر ورفاق صباه. ولا شك أنهم تأثروا بأسلوبه فى الحياة. فأريستوبولوس من كاساندرى كان أحد الخبراء المرافقين للإسكندر، وكتب فيما بين ٢٩٤ و ٢٨٨ مذكرات مشبعة بمعلومات جغرافية ممتازة. وبالإضافة إلى هؤلاء كتب الكثيرون عن الإسكندر فى أمثالات كتاباتهم إما بالمديح الزائف أو بالشائعات المغرضة بالإضافة إلى الخزعبلات.

وبعد عام ٢٦٤ بقليل كان تيمايوس من تاورومينيون - وهى تاورومينا الحديثة بشرق صقلية - (حوالى ٣٥٦-٢٦٠) قد أكمل تاريخه الكبير عن إغريق الغرب، والذي يؤرخ لهم حتى ذلك العام المذكور. ومارس هذا الكتاب تأثيراً ضخماً طيلة قرنين من الزمان. ويبدو أن تيمايوس كان مثقفاً ثقافة واسعة، ورحالة جاب بلداناً كثيرة، ومجتهداً لا يشق له غبار فى جمع الدلائل الوثائقية. ولكنه فى حدود ما نعلم أيضاً إلتقى إلى عمق التفكير والتحليل، وخضع للأسلوب الآسيوى المزركش وإستهدف التأثير البلاغى. فإنساق وراء العجائب يحكيها والأساطير الغريبة يرويها، ولو أن له الفضل فى تبنى فكرة التأريخ بالدورات الأوليمبية. وهى فكرة شاعت بعد ذلك وإستخدمها بوليبيوس وكاستور. وحاول دوريس - الذى كان يوماً ما طاغية ساموس - أن يدخل هو أيضاً تجديداً ما، عندما كتب تاريخ الفترة الممتدة من موقعة ليوكترا عام ٣٧١ وحتى عام ٢٨٠. وتمثل هذا التجديد فى محاولته أن يضيف على تاريخه السمة الدرامية وعنصر التشويق. ثم يأتى نيمفيس من هيراكليا البونطية الذى نشط حوالى عام ٢٨٠ وأرخ لخلفاء الإسكندر ولم يبق لنا منه شئ. ويبدو أن تاريخه عن مسقط رأسه هيراكليا كان على درجة معقولة من الجودة. وفى أثينا كتب ديبلوس (Dyillos) تاريخاً لبلاد الإغريق من الحروب المقدسة (الأمفيكتيونية)^(٥١) حتى موت كاسندر عام ٢٩٨. ومن المرجح أنه ترك بعض البصمات على كتابات ديودوروس الصقلى. أما ديميتريوس القاليرى الذى سبق أن تعرضنا له بوصفه خطيباً فقد كتب تاريخاً لحكمه فى أثينا. ولكل من ديموخاريس وديميتريوس البيزنطى وبروكسينوس وبيرهوس من إبيروس كتابات تاريخية متفرقة.

ولعل أعظم مؤرخ ظهر فى الخمسين سنة التالية لموت الإسكندر الأكبر هو

(٥١) الحروب المقدسة هى تلك التى شنها المجلس الأمفيكتيونى لحماية معبد دلفى وعقاب من تسول له نفسه تدنيسه. قامت الحرب الأولى فى بداية القرن السادس، والثانية حوالى عام ٤٤٨. أما الثالثة فهى الأخطر والأشهر وإندلعت فى منتصف القرن الرابع.

هيرونيμος من كارديا الذى كان صديقا - وربما قريبا - ليومينيس من كارديا. فبعد موت الأخير خدم هيرونيμος فى بلاط أنتيجونوس الأول وديميتريوس وأنتيجونوس جوناتاس إما قائداً عسكرياً أو مديراً إدارياً. ويشمل تاريخه الفترة من موت الإسكندر الأكبر (٣٢٣) حتى موت بيرهوس (٢٧٢ وربما حتى عام ٢٦٣). وله تأثيرات ملحوظة على ديودوروس الصقلى وأريانوس وبلوتارخوس. وهو يتبع الأسلوب الذى تبناه بلوتارخوس بعد ذلك فى التأريخ أى بسنوات الحملة العسكرية فى كل مرة. وتبدو شخصياته جديرة بالثقة وهذه ظاهرة نادرة فى كتابات ذلك العصر. ولكنه أهمل الأسلوب لأنه كان حريصا على نقل الحقيقة كما رآها والأحداث التى شارك فى صنعها. لقد ضرب المثل إذن على أن من يقوم بدور نشط فى الحياة العامة هو وحده القادر على كتابة التاريخ بصورة جيدة. ولم تستطع الدولة السيلوكية الآسيوية ولا مصر البطلمية أن تقدم لنا مؤرخا فى مستواه.

وقبل أن نصل إلى بوليبيوس نشير على عجل إلى ثلاثة مؤرخين هم فيلارخوس الذى أكمل تاريخ دوريس وأراتوس من سيكيون وسوسيلوس، الذى يعد ضياع تاريخه عن هانيبال خسارة حقيقية، ولاسيما أنه كان قد ذهب فى حاشية هذا القائد القرطاجنى إبان غزوته لإيطاليا.

وبظهور بوليبيوس من ميجالوبوليس (١٩٨-١١٧ تقريبا) تتوارى إلى الظل بقية أسماء المؤرخين، فهو مؤرخ القرن الثانى بلا منازع. كان نشطا فى عالم السياسة ومؤيدا متحمسا للإتجاه الذى يقبل السيادة الرومانية على بلاد الإغريق فى مقابل الإحتفاظ بالإستقلال الذاتى للدويلات الإغريقية. ولكن الموقف الحيادى للحلف الآخى - الذى كان بوليبيوس أحد زعمائه - إبان الحرب المقدونية دفع روما إلى الشك فى هذا الحلف. وكان بوليبيوس نفسه أحد الأسرى الألف الذين أقتيدوا إلى روما بعد موقعة بيدنا (١٦٨). وهناك تعرف على باناييتوس وسكيبو إيميليانوس ثم عاد إلى بلاد الإغريق عام ١٤٦. يحكى تاريخه قصة "العالم غير المأهول" من عام ٢٢١ إلى ١٤٦. ولم يبق من هذا المؤلف الكبير سوى الكتب الخمسة الأولى وفقرات طويلة من الكتب الأخرى. أخذ عنه المؤرخ الرومانى

الشهير تيتوس ليفيوس الكثير. يقول بوليبيوس إن المؤرخين إفوروس وتيمايوس قد سبقاه بالكتابة في بعض النواحي، ولكنه يعطى وصفا تمهيدا لبلاد الإغريق وروما لكى يسد الفجوة بين تيمايوس وعام ٢٢١. وينفر بوليبيوس من الحيل البلاغية ولا يثق في الأعاجيب المثيرة. وقد لا تسر قراءة بوليبيوس بعض الناس لأن أسلوبه صارم يشبه أسلوب الوثائق الرسمية أو البلاغات العسكرية. وهو يقطع روايته بين الحين والآخر ليستطرد في مناقشة أمور عسكرية تفصيلية، كان يمكن أن تأتي في الملحق أو في الحواشى لأى كتاب يؤلفه مؤرخ حديث. ويستخدم بوليبيوس السجلات الرسمية كلما استطاع إلى ذلك سبيلا، ولكنه لم يدرب على البحث العلمى تدريباً كافياً. وعقلية بوليبيوس عقلية سياسية ومع ذلك لا يصف لنا الدستور الأخرى. وهو لا يتخذ موقف الحياد لأنه ينحاز لحزب ما من الأحزاب الأخية، وله موقف معلن بالنسبة لأيتوليا ومقدونيا كما أنه متعصب لروما. بيد أنه حاول أن يكون منصفاً بالنسبة لهانيبال - لا قرطاجنة على أية حال. على أن حصرنا هذه العيوب يؤكد عظمة عمله بصفة عامة. لقد وضع لكتابه موضوعاً ضخماً أعطاه أبعاده الكاملة. وتلعب روما دور البطولة الرئيسية في تاريخه، لأن موضوعه الأساسى هو التوسع الرومانى فى عالم البحر المتوسط. وهكذا يعد تاريخه ملحمة نثرية لعصر البطولة الرومانية. ويشى تاريخه بأن صاحبه قد فهم العصر ورجاله كما نفذ إلى جوهر الشخصية الإغريقية والروح الرومانية. ويستطيع بوليبيوس أن يرسم صوراً جميلة عندما يشاء، كما حاول دائماً أن يبحث في أسباب الأشياء وإن لم تكلل كل محاولاته بالتوفيق، وهو لا يتحاشى الأحكام الأخلاقية. وأبرز ما حققه بوليبيوس فى مجال التأريخ أنه أكد بما لا يدع مجالاً للشك أن هدف التاريخ الرئيسى هو الحقيقة.

وواصل بوسيدونيوس (١٣٥-٥٠ تقريباً) تاريخ بوليبيوس، فكتب تاريخاً مليئاً بالتفاصيل، وإتسم أسلوبه بقدرة هائلة على التصوير. بيد أنه ظهر بمظهر المؤرخ السطحي، لأنه حكى عدة عجائب وغرائب. وجاء وصفه للكلت على نحو

يكشف عن عدم مقدرة على سبر أغوار الشخصية. ومع أن يوليوس قيصر قد عاد إلى هذا الوصف في كتاباته، فإن هذا لا يعنى سوى أن قيصر أيضاً يعانى من نفس العيب. وفي تاريخ بوسيدونيوس لا نحس بكاتب عظيم يقف خلف ما نقرأ. يبدو ذلك من التبرير الذى يقدمه لانضمام أثينا إلى ميثريداتيس فى حربه ضد روما. فهو لا يشرح طبيعة وسبب الكراهية التى أثارها روما، بل يحكى كيف أن شعباً صغيراً آمنوا ومسالماً كان قد أمضى قرناً من الزمان دون حروب ينهض فجأة لخوض غمار القتال حتى الموت ضد روما - كما فعلوا من قبل ضد إكسركسيس - فقط لأن سوفسطائياً طلب منهم ذلك !

وكان نيكولاس الدمشقى مؤرخاً أفضل وأكثر فلسفة. ولد حوالى عام ٦٤ كان يعمل فى بلاط كليوباترا السابعة ثم إنتقل إلى خدمة الملك هيروديس الكبير (هيرود) وصار من أخلص أعوانه ومحببيه على حساب مشاعره لمخدومته الأولى. نشر ترجمة ذاتية بالإضافة إلى سيرة تمجيدية لشباب أوغسطس، وتاريخ عالمى فى مائة وأربع وأربعين كتاباً، يبدأ من أقدم العصور وينتهى بموت الملك اليهودى هيروديس الكبير (٧٣-٤). ولقد وصف بالتفصيل الأحداث التى عاصرها وعاشها بنفسه مما يعطى لكتاباته أهمية كبرى لا يعوضنا عن فقدانها سوى ما إقتطفه منها المؤرخ اليهودى فلافيوس يوسيفوس (٣٧/٣٨م - ١٠٠م) فى كتابه "الآثار اليهودية" المنشور عام ٩٣/٩٤م فى عشرين جزءاً. ولقد إحتفظ لنا هذا المؤرخ اليهودى بهذه المقتطفات فى الأجزاء من الرابع عشر إلى السابع عشر. كما أنه إعتد فى مقدمة مؤلفه الآخر "عن الحرب اليهودية" على تاريخ نيكولاس الدمشقى. وإلى الأخير يرجع الفضل فى بقاء سيرة هيروديس الكبير معروفة للجميع فى حين نسيت شخصيات أخرى أعظم منه^(٥٢).

ولا نعرف شيئاً عن تاريخ أجاثارخيديس من كنيديوس المكتوب حوالى عام

(٥٢) أحمد عثمان، كليوباترا وأنطونيوس، ص ٣٣-٤٨.

١٢٠ ويدور حول العالم كله. وربما يكون كتاب تيماجينيس السكندري "عن الملوك" تاريخاً للأنساب المقدونية الملكية وهو مكتوب حوالى عام ٢٠. وكتب أبوللودوروس من أرتميتا (?) تاريخاً لبارثيا وصلتنا منه بعض الشذرات. أما ديودوروس الصقلى (كتب فيما بين عام ٦٠ و ٣٠) فقد وضع مؤلفه "المكتبة التاريخية" إبان عصر أوغسطس المبكر، وأثبت أنه لم يكن مؤرخاً كفاءً للمهمة التى تصدى لها برغم المتعة التى يشعر بها المرء وهو يطالعها. وفى الواقع فإن مستوى هذا الكتاب يتباين ويتأرجح بين الجودة المموسة والرداءة الظاهرة، وذلك وفق مستوى الكاتب الأصلى الذى يلخصه أو ينقل عنه ديودوروس. ومع ذلك فله الفضل فى معرفتنا بأشياء كان من المتوقع ألا تصلنا عنها أخبار قط، ولولاه ما سمعنا مثلاً بأسماء إيامبولوس وهيرونيμος. وسنعود للحديث عن ديودوروس فى الباب السادس.

وفى العصر الهيلينستى ظهرت أشكال أخرى للكتابة الأدبية. ففى بداية القرن الثالث حاول كاهنان هما بيروسوس (Berossos) من بابيلون ومانيثو المصرى كاهنة أون (هيليوبوليس) أن يعرفا الإغريق بتاريخ بلديهما وكان مؤلف مانيثو يحمل عنوان "المصريات" Aigyptiaka وكتب باللغة المصرية القديمة واللغة الإغريقية. وإن كانوا قليلين هم الإغريق الذين حاولوا بالفعل التعرف على تاريخ "البرابرة". ولقد كان تقويم سايس أى تقويم السنة المصرية بمهرجاناتها مكتوباً باللغة الإغريقية وشائعاً منذ عام ٣٠٠. وجدير بالذكر أن كاليماخوس عرف وقلد إحدى القصص البابلية. وإبان حكم بطلميوس الأول كتب هيكاتايوس من أبديرا (حوالى ٣٠٠) وصفاً لمصر بعنوان "المصريات" Aigyptiaka فيه أسس نظرية أن مصر هى نبع الحضارات جميعاً ويقال إنه كان الأنموذج لمؤلف مانيثو الأكثر رسمية. وفى فترة لاحقة كتب شخص يدعى مناندروس تاريخاً لفينيقياً. أما ألكسندر بوليبيستور من ميليتوس فقد جمع عام ٥٠ الكثير من أدب الإغريق والأجانب. وهناك أيضاً قائمة طويلة بتواريخ محلية خاصة بمدن شتى كتبت فى هذا العصر. بيد

أن أبرز الأسماء في القرن الثاني هو بوليمون من إليون (طروادة) الذى أمضى نصف حياته يقرأ ويفحص النقوش والوثائق الخاصة بالكثير من الدول. وبعد أن حصل على معلومات قيمة شرع يكتب عن أسس وآثار وعادات العديد من المدن والدول. وكان كاتباً موثقاً به إلى حد بعيد وإن لم يبق لنا منه شئ. ولعل فقدان مؤلفه بعد خسارة جسيمة بل أكبر الخسائر بعد مؤلف هيرونيوموس. ولقد قلده الكثيرون واعتمد عليه باوسانياس اعتماداً كبيراً قد يفوق ما يعترف به الأخير. وكان إراتوستينيس القورينسى (٢٧٥-١٩٤ تقريباً) تلميذ كاليماخوس قد كتب دراسة تاريخية حولية. وفي عام ١٤٤ نظم أبوللودوروس الأثينى هذه الحولية شعراً واستخدمها كاستور من رودس (مات عام ٤٢) وهو يجمع قوائمه الحولية. وكذا أفاد منها كل من فارو ويوليوس أفريكسانوس الذى اعتبره إيوسيبوس رائداً له. وهكذا يمكننا أن نمسك بخيط متصل يبدأ من إراتوستينيس وينتهى عند إيوسيبوس.

تميزت مدرسة المشائين - خلفاء أرسطو - بالإقبال الشديد على جمع الحقائق، ومن ثم كان طبيعياً أن يتعاملوا مع التاريخ من البداية. فكتب ثيوفراستوس تاريخاً للأبحاث العلمية، أو ما نسميه تاريخ العلوم وكتب آخرون تواريخاً للطب والرياضيات. ثم جاء تلميذان من تلاميذ ثيوفراستوس هما دوريس المؤرخ الذى سبق أن أشرنا إليه وخاميليون من هيراكليا البونطية فوضعوا أول تاريخ للفن والشعر. وكتب ديكيارخوس حوالى عام ٣٠٠ كتاباً مهماً بعنوان "حياة هيلاس" و "دستور إسبرطة" وربما يكون الأول بمثابة تاريخ ثقافى للإغريق. على أية حال فقدت هذه المؤلفات جميعاً. أما مؤلف ثيوفراستوس "الشخصيات" والذى سبق أن أشرنا إليه فيعد نوعاً من التاريخ الاجتماعى وقد وصل إلينا^(٥٣).

وكان لإهتمام المشائين بالتاريخ وجمع الحقائق أثر سئ، لأنهم زادوا عن الحد ووقعوا فى المغالاة مما دفعهم إلى الخلط بين الحقيقة والخيال دون تمييز، بل وإمتلأت

(٥٣) راجع أعلاه ص ٥٣٥، حاشية رقم ١٦٠.

كتاباتهم بالفضائح والشائعات. وتجسدت كل تلك المساوئ في كتاب كليارخوس من سولي والذي يحمل عنوان "السير". ومن الذين إنشغلوا بكتابة السير نذكر ساتيروس الذي كتب حوالى عام ٢٢٠ سيرة ليوريبيديس فى شكل حوار. ونذكر كذلك هيرميبوس من أزمير وهو تلميذ كاليمارخوس. وتمتع هذه الكتابات جميعا بالسطحية، إلا أن بلوتارخوس أعطى لها قيمة عالية عندما إعتد عليها واعتبرها "مادة خام" صنع منها أعمالا أدبية رائعة^(٥٤). ولعل أهم كاتب للسير إبان العصر الهيلينى هو المثال أنتيجونوس من كاريستوس الذى مات بعد عام ٢٢٥ وكتب سيرا لفلاسفة القرن الثالث. وبقيت لنا منه بعض الشذرات التى حفظها ديوجينيس لارتيوس فى مؤلفه.

ومن الملاحظ أن الجغرافيا الهيلينستية بدأت علما وإنتهت إلى الأدب. وتعطينا "جغرافيا" إراتوستينيس وصفا للعالم الذى عرفه، وهو وصف جيد فيما يتصل بالبحر المتوسط وفتوحات وإكتشافات كل من الإسكندر الأكبر وباتروكلوس وميجاستينيس وبثياس. كانت الحدود والمعالم فى جغرافيا ذلك العصر تقريبية تخمينية، لأنه على سبيل المثال لم يعرف شئ محدد عن شبه الجزيرة الأفريقية (آنذاك)، ولا شبه الجزيرة الهندية، ولا بلاد الشرق المعروفة باسم جانجيس (Ganges)، ولا شمال أوروبا وآسيا. بيد أن الوصف الذى أعطاه إراتوستينيس لما وراء ما بين النهرين من الأراضى الآسيوية ظل هو المرجع المعتمد لفترة طويلة من الزمن. وكانت عقلية المؤرخ بوليبيوس النفعية هى التى لفتت أنظار الناس لفوائد الجغرافيا الوصفية. وترك معاصره الأصغر أجاثارخيدس من كنيديوس وصفا ممتازا لساحل البحر الأحمر وشعوبه الغربية، وإعتمد فى ذلك على صعوده إلى أعلى مصر الجنوبية^(٥٥). وكتب أبولودوروس من أرميتا عن باكتريا وتركستان الصينية. أما

(٥٤) أحمد عثمان، كليوباترا وأنطونيوس، ص ٣٣-١٨١ وقارن:

Ahmed Etman, "Cleopatra and Antony: A study in the Art of Plutarch, Shakespeare, and Ahmed Shawky" Athena 78 (Athens 1981), pp. 97-107.

P. Hibeh, I, 27.

أرتيميدوروس الإفيسي الذي عاش حول عام ١٠٠ وكان رحالة واسع النشاط فقد أنجز كتاباً شاملاً ومفيداً يعتمد فيه على السابقين. إنه مؤلف غنى بالتفاصيل فهذا ما شهد به سترابون. وجدير بالذكر أن الأخير قد أفاد أيضاً من بوسيدونيوس ولا سيما فيما يتصل بوصف شعوب غرب أوروبا والثروة المعدنية في إسبانيا وكذا المناطق البركانية في آسيا الصغرى. ونقل سترابون عن ديودوروس وصفه الشيق لعجائب بلاد العرب.

ومن الجغرافيا الوصفية إنبثقت إبان العصر الهيلينستي صورة فريدة لفن القصة يمكن أن نسميه "حكايات الرحالة". وكان أنتيفانيس من بيرجي هو الذي وضع النموذج عندما ألف قصة قال فيها إنه سافر إلى بلد ما شديدة البرد إلى حد أنه أثناء الخريف تتجمد كلمات المرء في الهواء أثناء خروجها من الفم، فلا يسمع الناس ما يقول إلا بعد أن تذوب الثلوج في مطلع الربيع !! وألف هيكتاسيوس كتاباً عن الهيربورين (أهل سيبريا؟) وألف أموميتوس كتاباً آخر عن أوتارا كوروس (Uttara Kurus) في الهيمالايا، وكلاهما يسير على منوال أنتيفانيس. ولعل هذه القصة - التي أوردها لوكيانوس - تعد أصلاً من أصول مغامرات السندباد البحرية. وجنبا إلى جنب مع هذا التيار شاعت الحكايات الأسطورية الرومانتيكية كقصة آنياس وتأسيس مدينة روما. ولقد استمر هذا التيار في خيط متصل إلته جيفرى من مونوث إبان العصور الوسطى وأوائل عصر النهضة الأوروبية^(٥٦). بيد أن أهم إنجاز تم في تلك الفترة هي قصة الإسكندر الأكبر الرومانتيكية التي شاعت في أواسط العامة. وهي قصة بلغ من تعقيدها أنها تتناقض في جزئياتها التفصيلية مع بعضها البعض. بل إنها خلطت عناصر شتى مأخوذة من مصر وبابلون وبلاد الإغريق وغيرها. وقيل عن النسخة الإغريقية لهذه القصة الشعبية أنها لم تكتمل إلا في القرن الثالث الميلادي، وإن كانت بذرتها قد تولدت

إبان العصر الهيلينى أى قبل ذلك بستة قرون. ولقد إنتشرت هذه القصة فى مساحة جغرافية شاسعة إمتدت من مالايا وسيام شرقا إلى فرنسا وبريطانيا غربا.

ولا يفوتنا قبل أن نختتم حديثنا عن النثر أنه أخذ أشكالا عدة ومتنوعة نذكر منها الرسائل الحقيقية أو الوهمية مثل رسائل الإسكندر الأكبر وأنتيجونوس جوناتاس وغيرهما. وهناك المحاورات الخيالية بين الشخصيات التاريخية. ولا ننسى هجائيات مينيبوس من جادارا التى إزدهرت حوالى عام ٢٨٠ وإتكأ عليها لوكيانوس كثيرا. وهى تجمع بين النثر والشعر والسرد والحوار والهزل والجد. وإنشغلت فئة من الكتاب بجمع القوائم، مثل قائمة بأسماء خطباء أتيكا العشرة، وقائمة أعاجيب الدنيا السبعة وهكذا. حتى أن أحدهم أجهد نفسه فى حصر من بلغوا من العمر مائة سنة، وآخر أعد قائمة بالمتنعين عن المسكرات إمتناعاً قاطعا ثم نشأت فكرة قصة الحب الرومانتيكية التى تتحدث عن ثنائيات العشاق المشهورة مثل هيرى ولياندروس، سافو وفاؤون، ثيسبى وبيراموس، ستراتونيكى وأنطيوخوس الأول وهلمجرا. وغنى عن البيان أن هذا قد مهد الطريق أمام نشأة ما سماه الرومان "القصة الإغريقية" وهناك كتاب عن التجميل كان من الطبيعى أن ينسب إلى كليوباترا السابعة. وأما الكتاب الذى لا نجد مفرا من الإشارة إليه بسبب ما خلفه من شرور، فهو ذلك الذى ظهر إبان القرن الثالث بعنوان "فنون المجون فى الماضى". ويزعم مؤلفه بأنه تلميذ سقراط أى أنه أريستسيوس. ويكفى أن ننوه إلى أن هدف هذا الكتاب الرئيسى هو أن يلصق أكبر قدر ممكن من الفضائح بالأسماء المشهورة فى التاريخ.

ولا يمكننا أن نغفل الإشارة ولو على عجل إلى أن العصر السكندري هو العصر الذهبى للعلم الإغريقى فى كافة الفروع. فتقدمت الرياضيات، إذ شهد القرن الثالث إنجازات إقليدس (Euklides) السكندري وأرشميدس (أرخميديس)

(Archimedes) ^(٥٧). ويتقدم الرياضيات تقدم علم الفلك أيضاً فظهر مؤسس نظرية أن الشمس هي مركز الكون أي ما يعرف بالنظام الشمسي ونعني أريستارخوس من ساموس (وهو غير الناقد الهومري المعروف الذي سبق أن أُلحنا إليه). وكذلك ظهر هيبارخوس من نيكايا إبان القرن الثاني. أما أشهر علماء الإسكندرية الذي يعرفه عامة المثقفين في عصرنا الحديث فهو كلاوديوس بطلميوس الذي مات عام ١٧٨م وكان عالماً فلكياً ومنجماً وجغرافياً، أفاد مما خلفه علماء الإسكندرية البطلمية. وفي الطب برع السكندريون في مجال التشريح الذي شمل الجهاز العصبي. وعلى الفور يتبادر إلى الذهن اسم كل من هيروفيلوس ^(٥٨). (ازدهر أوائل القرن الثالث) ومعاصره إراسيستراتوس فالأول عرف على أنه أبو علم التشريح والثاني هو أبو علم الفيسيولوجيا. وهناك الكثير من الأسماء التي يمكن أن تذكر هنا، ولكننا نكتفي بالإشارة إلى من يرجع له الفضل في حفظ تراث الإسكندرية الطبي أي جالينوس ولكن الحديث عن الإسكندرية ومكتبة الإسكندرية ومدرستها الفلسفية والعلمية سيستمر في ثنايا حديثنا بالباب التالي عن الأدب الإغريقي في ظلال الإمبراطورية الرومانية حيث لم تفقد الإسكندرية مكانتها الأدبية والعلمية ولم تتخل عن جاذبيتها بالنسبة لرجال الفكر طوال القرون الأربعة الأولى بعد الميلاد ^(٥٩).

(٥٧) D.K. Raños, Archimede, Menelaos d'Alexandria et le "Carmen de ponderibus et Mensuris. Contributions à l'histoire des sciences. Ioannina 1989.

(٥٨) H. von Staden, Herophilus. The Art of Medicine in Early Alexandria. Cambridge University Press 1989.

Tarn & Griffith, op, cit., pp. 239 ff.

(٥٩)

وعن الأدب السكندري بصفة عامة أنظر:

Webster, Hellenistic Poetry and Art. London, 1964.

وأنظر محمد حمدي إبراهيم: الأدب السكندري. دار الثقافة للطباعة والنشر ١٩٨٥، أحمد عثمان:

"الأدب السكندري" سلسلة من المقالات نشرت بمجلة القاهرة الأسبوعية الأعداد ٣٦-٤٤ (أكتوبر -

ديسمبر ١٩٨٥).

الباب السادس

الإسكندرية والميلينية فى ظل الإمبراطورية الرومانية

"تنهض الآن كل المدن الإغريقية تحت قيادتك (روما)،
وكل المباني العامة والنصب التذكارية المقامة فيها، كل هذه
الزينة ووسائل الراحة تشهد لك بسا مجد، فهي ضواحي جميلة
بالنسبة لك"

أريستيديس

"ينبغي أن نتحول تماماً إلى حياتنا الداخلية.. الإله ليس
خارج أى مخلوق، بل هو داخله، إنه موجود داخل كل إنسان
رغم أن البشر لا يعرفون أنهم يهربون منه أو بالأحرى
يهربون من أنفسهم. والحكيم هو من يعود إلى نفسه، وسيجد
كل شئ هناك"

أفلوطين



الشكل رقم (٢٠)



الشكل رقم (٢١)

تمهيد

تعد معركة أكتيوم ٣١ ق.م^(١). إيذاناً بتحول عواصم الهيلينية في شرق البحر المتوسط أى أثينا وبرجامون والإسكندرية إلى التبعية السياسية لروما. وانكمش دور هذه العواصم الفكرية رويداً رويداً فى مقابل صعود نجم روما. وتطور الأدب اللاتينى من سنة إلى أخرى حتى فاق النتاج الأدبى الإغريقى المعاصر له.

يعرف دارسو الأدب اللاتينى أن أدباء روما ومفكريها قد استلهموا الأدب الإغريقى الكلاسيكى والسكندرى بكل فنونه. لقد اعتبر الرومان شعراء الإغريق وفلاسفتهم أساتذة يحتذى بهم. ولقد وصل التأثير الإغريقى إلى إيطاليا منذ العصور الباكرة، إذ أسس الإغريق مستعمرات عامرة ومزدهرة فى صقلية وجنوب غرب إيطاليا أى فى سهل كمبانيا، حيث كانت هذه المنطقة تعرف باسم بلاد الإغريق العظمى Magna Graecia. ومن المدن الإغريقية التى اكتسبت شهرة واسعة منذ القرن السابع ق.م. سيراكوساى (سراقوسة) فى صقلية وكوماى Cumae ونيابوليس Neapolis (= نابلى الحديثة) فى بلاد لإغريق العظمى. وكان لإغريق الغرب - كما كانوا يعرفون - إسهام بارز فى بناء الحضارة الهيلينية فى عصورها الكلاسيكية، ثم فى العصر الهيلنستى والرومانى.

ولذا فإن دراسة الأدب الإغريقى فى العصر الرومانى تكتسب أهمية خاصة. ذلك أننا بحاجة إلى أن نتعرف على الأحوال الإغريقية وأحوال الأدب السائدة فى العصر الذى غطت فيه سيادة روما معظم أراضي البحر المتوسط بما فى ذلك بلاد الإغريق نفسها. فمما لا شك فيه أن الأدباء الإغريق المعاصرين لهذه الفترة والذين قد لا يرقون إلى مستوى أسلافهم، هم الذين ساعدوا الرومان فى

(١) من الآن فصاعداً يُستخدم الاختصار ق.م. أى قبل الميلاد أو م. أى بعد الميلاد لأن الحديث فى هذا الباب بطبيعة الحال يتطرق كثيراً إلى قرون ما بعد الميلاد.

التعرف على تراث الإغريق الكلاسيكي، إذ لعبوا دور همزة الوصل بين هوميروس وشعراء الدراما الإغريق وغيرهم من ناحية ومعاصريهم من الرومان الذين شغفوا حباً بهذا التراث العريق من ناحية أخرى. ومن ثم سيتسع فهمنا للتفاعل بين الأدب الإغريقي واللاتيني بدراسة الأدب الإغريقي في تلك الآونة.

ولأن الرومان قد اعترفوا بالسيادة الإغريقية الفكرية والفنية وتبنوا هذه الثقافة، فإن الأدب الإغريقي قد اتسعت رقعته الجغرافية مع اتساع الفتوحات الرومانية. لقد بدأ الإسكندر الأكبر هذا المشوار، ولكن الذين أكملوه وثبتوا نتائجه هم الرومان. ومن ثم سنجد بعض الكتاب الإغريق في هذه الفترة ينتمون إلى هذه الرقعة أو تلك من بقاع الإمبراطورية الرومانية المترامية التي شملت معظم أرجاء العالم المعروف آنذاك^(٢).

وما يهمنا نحن المصريين والعرب بصفة خاصة أن الأدب الإغريقي في ظل الإمبراطورية الرومانية بدأ يحفل بالمنطقة التي نعيش على أرضها. جاء بعض الكتاب من الفرات أو سوريا أو مصر، تتناول بعض المؤلفات التي ظهرت في تلك الفترة موضوعات من هذه المناطق أو تنهل من تراثها الحضارى العريق. يضاف إلى ذلك أن مكتبة الإسكندرية ومدرستها الفلسفية ظلتا نشيطتين فكراً وعطاءاً إبداعياً. وتعد هذه الفترة مرحلة انتقالية نحو العصر البيزنطى الذى كان على صلة وثيقة بالحضارة العربية الإسلامية. وسنكتشف أن أجدادنا العرب قد تعاملوا مع الكثيرين من أقطاب هذه الفترة في الأدب والفلسفة والعلوم. ونكتفى بالإشارة إلى بعض الأمثلة الآن ونعنى جالينوس وأفلوطين. صفوة القول إن هذه الفترة من الأدب الإغريقي تقربنا من بيزنطة وصراعها مع العرب المسلمين، الذى نجم عنه تواصل

(٢) عن تأثير الأدب الإغريقي على الأدب اللاتيني راجع:

أحمد عثمان: الأدب اللاتيني ودوره الحضارى حتى العصر الذهبى، في أماكن متفرقة.

نفس المؤلف: الأدب اللاتيني ودوره الحضارى. العصر الفضى. في أماكن متفرقة. وقارن:

P. Grimal, Hellenism and the Rise of Rome. Weidenfeld and Nicolson 1968, Reprint 1970.

حضارى مثمر^(٣).

يستهدف هذا الباب إذن استطلاع أحوال الإسكندرية والهيلينية فى ظلال الإمبراطورية الرومانية مع بعض الإشارات الطفيفة للتفاعل الحضارى بين الهيلينية والمسيحية والإسلام.

وقد يبدو هذا الباب للوهلة الأولى تديلاً بسيطاً لصفحات الأدب الإغريقى. ونأمل أن تتغير هذه النظرة الساذجة لأن هذه الفترة قدمت إبداعاً جديداً فى بعض النواحي وتكفى الإشارة هنا للحواديث الشعبية وتفسير الأحلام وتطور الفن الروائى وكلها مجالات مميزة لهذه الفترة ومؤثرة فى مسار الأدب العالمى والإنسانى.

(٣) أحمد عثمان: "من اليونانية إلى اللاتينية عبر اللغة العربية. دراسة حول تبادل الثقافات بين العرب وأوروبا عبر الأندلس وصقلية". مجلة "أوراق كلاسيكية"، العدد الثانى (القاهرة ١٩٩٢)، ص ٧-٣٥.

cf. Ahmed Etman, "Greek Into Latin through Arabic", Actes du Séminaire Inter-national (UNESCO) "L'Elaboration du savoir du IXe au XIVE siècle: Expériences dans le Monde Arabe et Italien". 4-5 Decembre 1992, Palermo-Italy, Published in Roma 1994, pp.137-144. Republished in JOAS Vol.9 (1997-1998) pp. 29-38. Republished Dahesh Voice Vol. 5, Issue 4, (Spring 2000), pp. 4-10.

الفصل الأول

الشعر وصراع من أجل البقاء

لوحظ أن غالبية ما وصلنا من إنتاج أدبي إغريقي في العصر الروماني جاء في صورة النثر لا الشعر، مما ينم عن انكماش اهتمام ذلك العصر بالإبداع الشعري. فإذا كان اختفاء المدينة - الدولة وقيام الممالك الهيلينية والتناحر حتى داخل الأسرة الملكية الواحدة قد قضى على فرصة ظهور البطولات القومية والملاحم الشعرية فإن الجيوش الرومانية المكتسحة قد أتت على البقية الباقية من أى أمل في ذلك مستقبلاً، ولذا فليس من المتوقع أن نصادف شعراً ملحماً في هذه الفترة. هناك بعض شذرات من الشعر الملحمي المتداول آنذاك، ولكنه من قبيل أشعار كوينتوس الأزميري Quintus Smyrnaeus^(٤) (من القرن الرابع الميلادي). أو نونوس Nonnus من بانوبوليس (= مدينة بان Pan وهي أحميم الحديثة) في مصر^(٥) في القرن الخامس الميلادي.

وكان الشعر لا يزال صالحاً للأغراض التعليمية، فنظمت بعض البحوث الطبية وحواديت بابريوس Babrius. وتنسب إلى أوبيانوس^(٦) Oppianos بعض قصائد الصيد البري والبحري. ونظمت بعض التراتيل الدينية، ولو أن آيليوس أريستيديس Aelius

(٤) كوينتوس الأزميري: شاعر إغريقي ملحمي عاش في القرن الرابع الميلادي وهو من أزميز، وإن كان يطلق عليه أحياناً لقب الكالابري Calaber لأن مخطوطه وجد في كالابريا. وتروى ملحمته قصة "الإلياذة" الهومرية حتى بداية عودة الآخيين إلى أوطانهم.

(٥) نونوس من بانوبوليس Panopolis المصري عاش في القرن الخامس الميلادي (٢) نظم قصيدة ملحمة بعنوان "الديونيسية" Dionysiaka تقع في ٤٨ كتاباً متأثرة بالأسلوب الخطابي وأسلوب الرواية وتدور الكتب من ١٣-٤٠ حول فتح ديونيسوس للهند. وينسب إلى نونوس كذلك نظم النجيل القديس يوحنا بالوزن السداسي.

(٦) يعتقد البعض بوجود شاعرين بهذا الاسم الأول هو أوبيانوس من كيليكيا (أواخر القرن الثاني الميلادي) نظم في الوزن السداسي قصيدة "الصيد البري" Kynegetica الذي أثابه كراكلا على كل بيت فيها بقطعة من الذهب والثاني من أباميا في سوريا وعاش في أوائل القرن الثالث الميلادي وهو ناظم قصيدة

Aristides فضل أن يكتب "الأناشيد" hymnoi نثراً كما سئرى فى الصفحات التالية. وتكاد الدراما أن تكون قد تلاشت تماماً وحل محلها الميموس والديالوج. أما أتباع كاليماخوس وخلفاؤه من شعراء الإجرامات فهم الذين حددوا مصير الشعر الإغريقى فى ظل الإمبراطورية الرومانية، وتتمثل خصائص الإجراماة الرئيسية فى الإيجاز والإيجاء والرشاقة والألمعية.

لقد صار الشعراء من صناع "المنمنمات الأدبية" وقد وصلتنا الكثير من النقوش والبرديات التى تحمل قصائدهم. ولقد ظهر "إكليل" ملياجروس فى بدايات القرن الأول ق.م. ويضم المجموعة الرئيسية من إجرامات العصر الهيلينستى. وكما يمكن أن تفصل مختارات ملياجروس عن المختارات الأكبر التى ظهرت فيما بعد باسم "الأنثولوجيا الإغريقية" كذلك الأمر بالنسبة للمختارات التى جمعها خليفة ملياجروس أى فيليب (فيليبوس) الثيسالونيكى.

والأمر أسهل فى حالة فيليب الثيسالونيكى لأنه رتب مختاراته ترتيباً ألفبائياً حسب الحرف الأول من البيت الأول. كما أن وصول قصائد فى "الأنثولوجيا الإغريقية" محفوظة بنفس الترتيب يدعم مختارات فيليب. وفى القصيدة الافتتاحية يذكر فيليب بالإسم سبعة شعراء من بين الذين اختار منهم مختاراته. ويمكن أن نعد ٣٩ شاعراً هو مجمل شعراء هذه المختارات، ونحن فيما يشبه اليقين فيما يتعلق بهذا العدد. وكلهم ينتمون إلى فترة ما بعد ملياجروس. ولا يوجد سوى استثناء واحد (Anth. Pal. 9, 178)، وحيث أنه توجد إشارة إلى أحداث ما بعد حكم الامبراطور جايوس كاليجولا (٣٧-٤١م) فإنه يمكن القطع بأن هذا الاستثناء أقدم على هذه المختارات التى جمعت فى تلك الفترة وأهديت إلى كاميللوس Camillus القنصل عام ٣٢م وأسمه الكامل هو L. Arruntius Camillus Scribonianus. وإذا كان هذا التعرف على شخص كاميللوس صحيحاً فإن ثورته ضد الإمبراطور كلاوديوس عام ٤٢م يمكن أن تجعل من هذه السنة الحد التاريخى الذى أتم فيليب قبله جمع مختاراته ونشرها.

ومن بين مؤلفي الإجمارات في عصر أوغسطس (٢٧ ق.م - ١٤ م) وتيسيريوس (١٤ م - ٣٧ م) وكاليجولا يبرز اسم كريناجوراس Krinagoras (ولد ٧٠ ق.م تقريباً) الذى انحدر من الأرستقراطية فى موتيلينى، وتسلسل إلى داخل الدوائر الأوغسطية وفى البلاط الإمبراطورى نفسه. وذهب فى بعثة دبلوماسية إلى يوليوس قيصر عام ٤٥ ق.م وإلى أوغسطس عام ٢٦ - ٢٥ ق.م. وكان صديقاً لأوكتافيا أخته وزوجة أنطونيوس. وتفتقد معظم قصائده البراعة العروضية ولكنها تتسم بالوضوح والحيوية فى تخليد بعض الشخصيات والأحداث المهمة فى ذلك العصر. إنه شاعر مناسبات، فقد خلد عودة الشاب ماركيلوس Marcellus من إسبانيا وزواج جوبا Juba ملك موريتانيا وعاشق الهيلينية من بنت كليوباترا السابعة وتدعى كليوباترا سيلينى^(٧) التى سجل أيضاً موتها عام ١١ م (Anth. Pal 7. 633) مما يعنى أن كيناجوراس عمر طويلاً.

أما أفضل الشعراء وأكثرهم إشراقاً فى مختارات فيليب فهو أرجينتاريوس Argentarius الذى ازدهر فى أوائل القرن الأول الميلادى. وإذا كان هو نفس الشخص الذى ورد ذكره عند سينيكا الأكبر^(٨) على أنه خطيب فإنه ينتمى لعصر أوغسطس والسنوات الأولى من حكم تيسيريوس. ولقد نظمت إجماراته الغزلية والهجائية بأسلوب رشيق متدفق مما يجعله شاعراً فريداً فى عصره. إنه يبشر بظهور - وربما يمثل مصدر إلهام - الإنتعاش الأدبى الإغريقى واللاتينى فى عصر نيرون (٥٤ م - ٦٨ م).

ويعد ماكىوس Maccius أكثر الشعراء نجاحاً فى تقليد مؤلف الإجمارات الهيلينستى ليونيداس من تارنتم حيث تغنى بالفقر والخمر. وتنسب بعض الإجمارات فى مختارات فيليب إلى هونيستوس Honestus الشاعر الذى ربما عاش فى بلاط تيسيريوس، واكتشفت أشعاره فى الآونة الأخيرة على قواعد التماثيل التى عشر عليها فى كهف ربات الفنون على سفح جبل الهيليكون. لقد كان تيسيريوس

(٧) أحمد عثمان: كليوباترا وأنطونيوس. ص ١٩١.

Sen. Rhet., Controv. 9.3 (26), 12-13.

(٨)

متميماً بالحدلقة الهيلينستية، كما كانت الإمبراطورة ليفيا والصغيرة أنطونيا ميالتين لتذوق الثقافة الهيلينية.

وكان عصر نيرون منعشاً ومثمراً في مجال الأدب الإغريقي واللاتيني على حد سواء. إذ حينئذ ظهرت الحركة السوفسطائية الثانية بوصول نيكتيس الأزمرى Niketes Smyrnaeus إلى روما. وإلى عصر نيرون ينتمي أيضاً إثنان من ناظمي الإبجرامات ذكرا في "الأنثولوجيا الإغريقية"، أولهما هو لوكيلليوس Lucillius مؤلف حوالي مائة إبجرامه هجائية رائعة كان لها تأثيرها على مارتياليس. إنه في الغالب ليس ذلك الشخص الذي توجه إليه رسائل سينيكا الفيلسوف. وتستهدف انتقاداته الهجوم على السلوك المشين في الولاثم والعيوب الخلقية والخلقية وماشابه ذلك. وكان حاداً في نقده كما يرى في هذا النموذج التالي الذي يتحدث عن تمثال البقرة الذي تحته مايرون وقد كان موطن الإعجاب الجم بين الناس:

"أيها الراعي خذ قطيعك وابتعد، حتى لا تأخذ مع أبقارك

البقرة التي تحتها مايرون ظناً منك أنها بقرة تنبض بالحياة"

(Anth. Pal. 9. 715)

أما لوكيلليوس فقد عارض هذين البيتين وقال :

"أيها الراعي خذ قطيعك وابتعد، حتى لا يقبض عليك

وعلى أبقارك لص الماشية بريكليس"

(Anth Pal. 11. 178)

أما الشاعر الثاني المذكور في "الأنثولوجيا الإغريقية" فهو من أشهر الشعراء الإغريق في عصر نيرون إنه ستراتو من سارديس Strato (الذي يؤرخ أحياناً بأنه عاش في عصر هادريانوس (أو هادريان ١١٧-١٣٨م) ولقد ثبت أنه هو أيضاً قد مارس تأثيراً ظاهراً على مارتياليس. ونظم ستراتو مجموعة إبجرامات تحتفي بعشق الغلمان. وتحتل "ربة الشعر الغلمانية" Mousa Paidike التي أوحى إليه هذه الأشعار مع قصائد أخرى في نفس

الموضوع كل الكتاب الثانى عشر من "الأنثولوجيا الإغريقية". وعلى الرغم من أن أشعاره تتضمن إشارات وتلميحات شنيعة، إلا أنها تظهر أسلوباً رشيقاً ومهذباً. فهناك إجراماً رائعة النهاية (Anth. Pal. 12. 175). توبخ ضيفاً على الغداء وتنتقد نظراته الحسية نحو الغلام الذى كان يصب له الخمر. ومن الواضح أن هذه الإجرامات كانت الأنموذج لقصيدة مارتياليس (9, 25) الأكثر حدة.

ومن الشعراء الموهوبين ميسوميديس Mesomedes العتيق الذى عاش تحت حكم إمبراطور آخر محب للهيلينية أى هادريانوس. وهو لا يمثل بسوى قصيدتين فى "الأنثولوجيا الإغريقية"^(٩). ثم ظهرت إحدى عشر قصيدة أخرى فى أربعة مخطوطات من العصور الوسطى. ولميسوميديس أربعة أناشيد للشمس ونيميسيس وفيسيس (الطبيعة) وإيزيس. وله أيضاً بعض القصائد الأخرى الصغيرة والمتناثرة. ولقد أثار وجود بعض الملاحظات الموسيقية على قصائده الكثير من التساؤلات التى لم تجد لها حلاً حتى الآن^(١٠).

هذا كل ما يمكن أن نقول عن الشعر الإغريقى فى ظلال الإمبراطورية الرومانية. ومن الواضح أنه بعد كاليماخوس وأبولونيوس وثيوكریتوس لم يظهر اسم كبير فى عالم الشعر ومن واجبنا أن ننعى هذا الفن الذى أسلم الراية للنثر وفنونه.

R. Keydell "Bemerkungen Zu Griechischen Epigrammen", Hermes 80 (1952), (٩)
pp. 499-500.

H. Husman, "Zu Metrik und Rhythmik des Mesomedes", Hermes 83, (1955), (١٠)
pp. 231-6.

الفصل الثانى

كتابات نثرية متفرقة (فى الجغرافيا و التاريخ و الطب.. الخ)

١- ديودوروس الصقلى وتاريخ العالم

ولد ديودوروس الصقلى فى أجيريوم Agyrium فى صقلية وازدهر فى عصر يوليوس قيصر وأوغسطس حتى عام ٢١ ق.م على الأقل. يرجع مؤلفه إلى فترة ما بين ٦٠ و ٣٠ ق.م ويعالج التاريخ من القدم حتى فتح غاليا على يد يوليوس قيصر ٥٤ ق.م.

ورغم إدراك ديودوروس لفكرة التاريخ العالمى ولكونه يخاطب العالم الإغريقى الرومانى، إلا أن كثرة مراجعه وتنوعها قد أربكته، وإن كان ذلك يسعدنا نحن المحدثين لأنه يمدنا بمعلومات جيدة عن كتاب ومؤرخين ما كنا لنعرفهم لولا أنه نهل منهم وتحدث عنهم.

هذا التاريخ العالمى يحمل عنوان "المكتبة التاريخية" Bibliothke Historike ويبدأ من العصور الأسطورية حتى فتح بلاد الغال وضمها إلى روما على يد يوليوس قيصر عام ٥٤ ق.م تقريبا. ويقع هذا المؤلف فى ٤٠ كتابا وصلنا منها ١٥ فقط. ويبدأ الكتاب الأول بمصر ويتناول الثانى ما بين النهرين والهند وسكيثيا وبلاد العرب أما الثالث فيتناول شمال أفريقيا وفى الكتب من الرابع إلى السادس يعالج ديودوروس بلاد الإغريق وأوروبا. ومن الكتاب السابع إلى السابع عشر يتناول ديودوروس التاريخ من الحرب الطروادية إلى الإسكندر الأكبر. أما الكتب من الثامن عشر إلى الأربعين فتبدأ بخلفاء الاسكندر وتنتهى بيوليوس قيصر. ويجمع ديودوروس مادته من هيكتايوس وكتيسياس Ktesias وإفوروس Ephoros وثيوبومبوس Theopompos ومؤرخى الإسكندر بما فيهم أريستوبولوس Aristoboulos وكليتارخوس Kleitarchos وغيرهم. وكذا كتاب الحوليات الرومان القدامى.

وإذا كان هذا المؤرخ قد جعل من روما المركز لدائرة كتاباته إلا أنه يتمتع بمفهوم عالمي للتاريخ ويخاطب أهل العالم الإغريقي الروماني ويتناول تاريخ وأساطير مصر وبلاد ما بين النهرين والهند وبلاد العرب وأفريقيا وبلاد الإغريق وغيرها. ومع ما يكتنف هذا الكتاب من أوجه نقص وقصور أو تضارب وتناقض في الروايات إلا أنه بالنسبة لنا منجم معلومات لا مفر من الالتجاء إليه للإلمام بالصورة العامة لخلفية الأحداث في المناطق التي تناولها الكاتب.

٢- سترابون والجغرافيا التاريخية :

ولد سترابون حوالي ٦٤ ق.م لأسرة ميسورة في أماسيا Amaseia في بونطوس Pontus. ودرس النحو في نيسا Nysa على أريستوديموس Aristodemos، ودرس الجغرافيا على تيرانيون Tyrannion، والفلسفة على كسينارخوس Xenarchos. عاد إلى مسقط رأسه أماسيا عام ٧ ق.م ومات بعد عام ٢٤ م عن عمر يناهز الثمانية والثمانين.

بعد هزيمة أنطونيوس وكليوباترا في أكتيوم ٣١ ق.م وضم مصر في السنة التالية ولاية رومانية توقفت الحروب الأهلية الرومانية وعم السلام ولقب أوكتافيانوس بلقب أوغسطس وانتعشت الثقافة الهيلينية الرومانية في البحر المتوسط. ولع نجم بعض الكتاب الإغريق في روما نفسها. وكان من بين هؤلاء سترابون الذي استقر في روما عام ٢٩ ق.م، وكان قد زارها عدة مرات قادماً من موطنه في آسيا الصغرى حتى قبل اغتيال يوليوس قيصر في ١٥ مارس ٤٤ ق.م. إذ كان معظم الكتاب يتطلعون إلى الرعاية الرومانية بعد انهيار الممالك الهيلينية. وفي روما التقى سترابون الفيلسوف بوسيدونيوس Posidonios. زار سترابون مصر في معية آيليوس جالوس Aelius Gallus حاكم مصر (حوالي ٢٦-٢٤ ق.م)، ومن المحتمل أنه ظل هناك حتى عام ١٩ ق.م. ويفخر سترابون نفسه بأن رحلاته غطت المناطق من البحر الأسود حتى إثيوبيا، ومن أرمينيا حتى إتروريا. ولكن هذه الرحلات لم تترك الانطباع المتوقع في كتاباته، فهو لم يتعمق دراسة شعوب هذه المناطق الشاسعة.

ويذكر أنه توقف عام ٢٩ ق.م عند جزيرة جياروس Gyarus القريبة من الساحل الإغريقي الجنوبي، ولكنه لم يطاء أرض أثينا قط. ويبدو أنه مثل معظم كتاب عصره من حيث الاعتماد في التأليف على الكتب السابقة أكثر من التجارب أو المشاهدات الشخصية.

كانت باكرة إنتاج هذا الجغرافي مؤلفاً تاريخياً بعنوان "مذكرات تاريخية" *Historika Hypomnemata*. ورغم أنه لم يصلنا إلا أننا نعلم من مصادر أخرى أنه كان بمثابة تاريخ عالمي يقع في سبعة وأربعين كتاباً. وتعالج - فيما عدا الكتب الأربعة الأولى - فترة ما بعد تاريخ بوليبيوس، ومن أهم مصادره تيماجينيس السكندري Timagenes. ويبدو أن هذه محاولة من جانب سترابون تشبه محاولات ديونيسيوس وتيماجينيس ونيكولاولوس الدمشقي وغيرهم ممن كانوا يستهدفون استغلال فرصة السلام الأوغسطي لكي يكتبوا التاريخ للأجيال الجديدة، التي أذهلها انهيار النظام العالمي القديم وقيام نظام دولي جديد بسرعة فائقة.

يصف سترابون في كتابه "الجغرافيا" *Geographika* أهم أقطار العالم الروماني وصفاً جغرافياً طبيعياً، إلا أنه يعطى لنا دائماً الخطوط العريضة والملامح العامة للتطور التاريخي والاقتصادي بهذه الأقطار، وهو ما يشكل في مجموعته خلفية لا غنى عنها للمهتمين بدراسة التاريخ الروماني. يقول سترابون في مقدمة "الجغرافيا" *Geographia* إنه مؤلف يقوم على نفس المبادئ - مثل "المذكرات التاريخية" - أي النفعية الأخلاقية والسياسية. وإنه يخاطب بهما "ذوى المكانة العليا" *en tais hyperochais*.

يطلق سترابون نفسه على مؤلفه "الجغرافيا" (في ١٧ كتاباً وصلت كاملة) صفة الضخامة *colossourgia* وكأنه تماشاً عملاق. وهذه الضخامة ليست فيما يتعلق بالتفاصيل، ولكن تعني "الأثر العام". وهذا تشخيص غريب لمؤلف يقوم أساساً على جمع التفاصيل وتنقصه سمات البناء المتسق. وفي الكتب الأولى تكثر النقول الأدبية، ولا سيما من

هوميروس. ويغلب عليها طابع الجدل الخلافى ولاسيما مع إراتوستينيس. على أية حال فإن مفهوم سترابون للجغرافيا واسع الأبعاد ويتسم بالجرأة، إذ لم تكن له فى العصور التالية مثل هذه الأبعاد. ويبدو أن هذا العمل قد أخذ من سترابون وقتاً طويلاً فى تنفيذ مخططة، أى من أواسط العشرينات حتى عام ٢ ق.م. وفجأة وبطريقة غامضة يتوقف عن العمل. ثم تأتى إشارات إلى السنين الأولى من عصر تييريوس، مما يوحى بأنه عاود العمل فى مؤلفه ربما بتشجيع من أركان نظام الحكم الجديد أى بعد ١٤م. على أية حال فمن الملاحظ أن طموحات سترابون الكبيرة التى عبر عنها فى مقدمته قد تضاءلت فى أثناء العمل.

كان هوميروس بالنسبة لسترابون مرجعاً، مع أنه لا يصلح أن يكون مصدراً جغرافياً موثقاً به إلا فى القليل النادر. ينقده سترابون كما ينقد إراتوستينيس وبوليبيوس وهيرودوتوس والجغرافيين الرومان. كان سترابون فيلسوفاً مشائياً تحول إلى الرواقية مع قدر من احتقار الدين وإعجاب بالرومان والامبراطورية الرومانية. وحتى بالنسبة للأقاليم التى زارها سترابون وشاهدها بنفسه يستند إلى معلومات استقاها من كتب الآخرين. وسترابون فى ذلك يتابع تقليداً موروثاً نجده مثلاً عند سالوستيوس^(١١). ولاسيما ما كتبه عن شمال إفريقيا مع أنه خدم تحت قيادة يوليوس قيصر هناك. المثل الوحيد الذى اعتمد فيه سترابون على ملاحظاته الشخصية هو وصف مصر، ولعل فى ذلك ضرباً من التكريم لراعيته حاكم مصر آليوس جالوس. ويتكرر نفس الشئ فى شرح سترابون لفشل حملة آليوس جالوس على شبه الجزيرة العربية^(١٢).

يظهر مؤلف سترابون "الجغرافيا" سعة اطلاعه على التاريخ، كما أن إشاراتِهِ إلى الناس والأحداث المعاصرة حولت مؤلفه إلى سجل حافل للثقافة الإغريقية فى أوائل عصر الإمبراطورية الرومانية. إذ يمكن إدراجه من بين كتّاب الجغرافيا

(١١) راجع أحمد عثمان: الأدب اللاتينى حتى نهاية العصر الذهبى، ص ٢١٤-٢١٩

(١٢) G.W. Bowersock, Roman Arabia. Harvard University Press - Cambridge Mass. London 1983.

التاريخية أو فلسفة الجغرافيا.

وبوسعنا أن نصف كتاب سترابون على أنه الكلمة الأخيرة أو أغنية الختام للروح الهيلينستية. ومن خلال كتابه هذا يمكن أن نلقى نظرة وداع على العالم الإغريقي وهو يتلاشى ماضيا إلى عالم الظلال. وليس سترابون جغرافيا أصيلا، لأنه يجسد ويقلد كل ما قاله سابقوه، ولكنه يكتب ما يكتب بوعى كامل وإدراك شامل لوظيفته ومهنته وقدره. ومع ذلك فمن المحتمل أن تقيمنا له كان سيتغير كثيراً لو أن بأيدينا الآن مؤلفات أرتيميدوروس وبوسيدونيوس. كم كنا نتمنى أن يكون موضوع سترابون هو الممالك الهيلينستية في أوج ازدهارها لا فترة إنهيارها / وكم كنا نتمنى أن يسهب في وصفه لباكثريا ويوجز الحديث عن الملوك الهيلينستيين الصغار عملاء روما وأذئابها / ومع ذلك فإن الكم الهائل من المعلومات التي جمعها سترابون وسجلها ترقى إلى مستوى أن تكون نظرية جغرافية لا تغفل حتى إقتصاديات المدن الإغريقية. وسترابون هو الذى عرف عن أعماق آسيا - لا ساحلها فقط - ما لم يعرفه أحد بعده حتى ظهر الرحالة الحديث ماركو بولو. فى كتابه نلمح عظمة الإسكندرية ورودس ونلم بشئ ما عن النظام الإجتماعى فى البنغال ونطلع على أحوال ملوك كابادوكيا الذين شغلوا أيضاً مناصب الكهنوت. وفى كتابه أيضاً نشاهد حيل وألعاب سحرة الهند، ونتعرف على كاهنات جرمانيا، ونستمتع بوصف مهرجانات طراقيا وبلاد الفرس العجيبة. وبصحة سترابون يمكن أن نستكشف بريطانيا غربا والبحر القزوينى شرقا، فنراقب معه النمى الذى يقتل تمساحاً، أو نقطف معه أزهار الزعفران من أحراش كوركيرا (كورفو)، أو نسير ببطء شديد خلف النعامة النوبية، أو نطارده فى سرعة أرناب إسبانيا. حقا إن كتاب سترابون هو الوحيد الجدير بأن يخلف تاريخ هيرودوتوس الوصفى^(١٣).

(١٣) عن أحدث الدراسات حول سترابون راجع:

A. Diller, *The textual tradition of Strabo's Geography*. Amsterdam 1975.
R. Baladie, *Le peloponnèse de Strabon*. Paris 1980.

٣- بلوتارخوس بين الأخلاقيات والسير المقارنة

من الأفضل أن نبدأ بالتعريف بشخص لوكيوس (؟) ميستريوس بلوتارخوس (L.Mestrios Ploutarchos) الذى ولد وعاش في خايرونيا التابعة لإقليم بويوتيا ببلاد الإغريق فيما بين عامى ٥٠-١٢٠م. ويبدو أنه قضى معظم سنى حياته في مدينته تلك التى كان يعشقها. ولكنه قام ببعض الزيارات لأثينا ومصر كما ألقى بعض المحاضرات في روما. ولقد أمضى بلوتارخوس ثلاثين عاماً من عمره كاهناً في معبد دلفى - مركز النبؤات الرئيسى ببلاد الإغريق - وبلغ تعلقه بهذا المكان ومقدساته أنه لعب دوراً بارزاً في إعادة بناء أو ترميم المعبد الرئيسى هناك وهو معبد أبوللون. ولقد تمت عملية الترميم هذه إبان عصر كل من ترايانوس (٩٨-١١٧م) وهادريانوس (١١٧-١٣٨م). وإن دل نجاح هذه العملية على شئ فإنما على أن بلوتارخوس قد تمتع بنفوذ كبير لدى الأوساط الإمبراطورية الحاكمة في روما. والجدير بالذكر هنا أن بلوتارخوس كان واحداً من المفكرين الذين كانوا يؤمنون بضرورة الجمع بين العبقورية الإغريقية والقوة العسكرية الرومانية.

ولقد تعددت وتنوعت كتابات بلوتارخوس فمنها الخطب البلاغية، ومنها المقالات في الفلسفة الأخلاقية التى إستعار موضوعاتها من مؤلفات أفلاطون وأرسطو والرواقين والأبيقوريين. ولكن كتابات بلوتارخوس على تعددها وتنوعها متجانسة في مجموعها و متميزة في أسلوبها. ولقد كتب بلوتارخوس أيضاً بعض المحاورات، فضمت الجزء الأكبر من فكره الدينى والفلسفى. وهو بوصفه فيلسوفاً يمكن أن نعتبره أفلاطونياً رافضاً لبعض تعاليم الرواقية والأبيقورية، ولاسيما تلك التى تدعو إلى العزلة أو العزوف عن الدخول في معترك الحياة. ولقد رد بالفعل في بعض كتاباته على أتباع هاتين المدرستين. وبلوتارخوس دراسات في التراث القديم وأعمال أخرى متفرقة من بينها كتاب نادر "في الموسيقى" Peri Mousikes. وهو أيضاً أهم مصادرها - وهى قليلة جداً - عن الموسيقى الإغريقية والشعر الغنائى بصفة عامة.

ومن أشهر مقالاته تلك التي تحمل عنوان "عن إيزيس وأوزيريس" *Peri Isidos Kai Osiridos* وتعد مصدراً لا غنى عنه لدارسي المصريات^(١٤). إلا أن أشهر ما كتب بلوتارخوس وأبقى ما ترك هو ذلك العمل الذي يحمل عنوان "السير المقارنة" (*Bioi Paralleloi*). ولا أدل على شهرة هذه السير وعظم تأثيرها من أن الأجيال التالية قد جمعت كل كتابات بلوتارخوس - وهي حوالى ثلاثة وثمانين مقالة - فيما عدا هذه السير وأعطوها عنوان "الأخلاقيات" (*Moralia-Syngammata Ethika*). وهذا يعنى بعبارة أخرى أنهم جعلوا "السير المقارنة" فى كفة وكل أعمال بلوتارخوس الأخرى فى كفة أخرى وهذا أمر له مغزاه.

والأسلوب الذى يتبعه بلوتارخوس فى السير هو أن يترجم لرجل إغريقى بارز فى التاريخ، ثم يتبع تلك السيرة بقصة حياة أحد رجالات روما المشهورين فى ماضيها الحافل. يضيف بعد ذلك مقارنة (*Syngkrisis*) قصيرة بين السيرتين المتقابلتين مشيراً إلى نقاط التشابه وأوجه الاختلاف. ولاشك أنه بذلك قد إتبع الطريقة التقليدية القديمة التى كانت المدارس الخطابية تمارسها. ومن الملاحظ أن إصرار بلوتارخوس على أن الشخصيتين المقارنتين تكون أحدهما إغريقية والأخرى رومانية يعكس فكرة طالما دعى إليها وهدفاً كان يرنو إلى تحقيقه وهو الانسجام والوئام، الأخوة والمشاركة بين بلاد الإغريق مهد الحضارة والفكر الناضجين، وروما أعظم قوة عسكرية عرفها العالم القديم.

وفى إستعراضه لمراحل حياة عظماء الإغريق والرومان يحفل بلوتارخوس أكثر من أى شئ آخر بالمناسبات الصغيرة والطرائف الغريبة والكلمات العابرة، حتى أنه يتناول أنواع الرياضة المفضلة أو الهواية المحببة لدى كل شخصية. فهو يرى - كأي محلل نفسى فى عصرنا الحديث - أن هذه الأشياء الصغيرة هى التى تظهر نوازع الإنسان على حقيقتها، وليست المعارك الحربية حيث يقتل الجنود بالآلاف، ولا المعاملات الرسمية التى يغلب عليها

(١٤) Ahmed Etman, "Isis in the Greco-Roman World with a Special Reference to Plutarch's Treatise 'De Iside et Osiride'", (JOAS), Vol. 2 (Athens 1990), pp. 11-21.

التصنع هى التى تستطيع أن تعطينا صورة صادقة عن الرجال. وإلى جانب أن بلوتارخوس فى سيره لا يتملق الرومان بصفاتهم السلالة الحاكمة، كما أنه لا يتعصب لبنى جلدته من الإغريق أصحاب الحضارة، فإنه يسجل وعيا عميقا بالتفرقة بين كتابة السير وتسجيل وقائع التاريخ. فهو فى الأساس يهدف بكل سيرة على حدة إلى أن يرسم صورة نموذجية لفضيلة (أو رذيلة) ما رأى أنها متجسدة فى هذه الشخصية أو تلك. من هنا جاء تركيزه على تعليم وسلوك الشخصية (Ethos) التى يترجم لها وإهتمامه الشديد بالحكايات النادرة، وحذفه المتكرر أو على الأقل تحويره للأحداث التاريخية. ومع أن هذه الأمور تعيبه بوصفه مصدراً من مصادرنا التاريخية، إلا أنها هى التى جعلته مفضلاً لدى الأجيال التالية له، لأنهم وجدوه أقرب إلى قلبهم، كما إطلعوا عنده على دقائق وتفصيلات وأسرار شخصية إفتقدوها فى كتابات المؤرخين الآخرين. هذا مع أن بلوتارخوس يدين بالكثير لبعض كتاب السير والمؤرخين السابقين عليه، إلا أن سيره فى شكلها ومضمونها تعبر عن شخصيته وأفكاره هو ففيها قدر كبير من الأصالة والتميز. ويمر الشكل الخارجى العام لسيره بالمراحل التالية على الترتيب: الأسرة، التعليم، الوصول إلى الذروة ثم الهبوط أو الانقلاب فى الحظ (metabole). أما أسلوبه اللغوى فيمتاز بمعجمه المرن والهيمنة الكاملة على وسائله التعبيرية.

ولا يشك أحد فى أن بلوتارخوس قد إطلع على التاريخ الرومانى وألم بأسراره، إلا أنه لا يعكس ثقافة واسعة فى الأدب اللاتينى. ففى "سيرة أنطونيوس" على سبيل المثال لا يشير إلى آراء كل من هوراتيوس وأوفيدىوس وشيشرون وفرجيليوس فى كليوباترا^(١٥). وقد يكون سبب تجاهل بلوتارخوس لمثل هذه الآراء أن معرفته باللاتينية لم تكن تمكنه من الإطلاع على مؤلفات هؤلاء الأدباء بسهولة.

ولقد بذل فقهاء العصر البيزنطى جهوداً ضخمة لجمع أعمال بلوتارخوس وشرحها والتعليق عليها، وذلك لأنهم مثل أهل العصور الوسطى أيضاً نظروا إليه على أنه بالدرجة

الأولى مؤلف أخلاقى تؤدي كتاباته وظيفة تعليمية. ومن بين الفقهاء المشهورين الذين أولوا أعمال بلوتارخوس عناية فائقة الراهب ماكسيموس (القرن الثالث عشر الميلادى).

أما تأثير بلوتارخوس على عصر النهضة فلا حدود له. لقد كان بالنسبة لكتاب ومفكرى ذلك العصر كاتب سير بارع القص، يتحسس دوافع السلوك الإنسانى وينفذ إلى أعماق الشخصية ويهتم بدقائق الأمور ويتمتع بسحر الأسلوب إلى جانب مهارة العرض الجذاب. لقد أيقن أهل عصر النهضة أنهم أمام مؤلف يتميز عن بقية الكتاب والمؤرخين الإغريق والرومان بهذا المنهج التحليلى والتشريح النفسى والمحاولة للذهاب إلى ما وراء الحدث البشرى، أى البحث عن الخلفية السيكولوجية للسلوك. وكان هذا الأمر بصفة خاصة هو ما يشغل بال الكتاب والمؤلفين فى عصر النهضة، كما أنه بالطبع يشد إنتباه أى مؤلف درامى. والفرق بين فن كتابة السير وفن التاريخ هو أن الأول يحفل بالأحياء بينما يهتم الثانى بالأشياء، ومن ثم كان كاتب السير فنانا يتعامل مع مواد أكثر خصوصية ويترك مظاهر الأشياء لينفذ إلى بواطنها، إنه لا يهتم إلا بكل ما هو داخلى. أما المؤرخ فهو بالمقارنة وبصفة عامة أكثر تعميما وسطحية. وإذا ذكرنا أن مفكرى عصر النهضة قد جعلوا الإنسان بؤرة نشاطهم وكتاباتهم، فهمنا لماذا كان بلوتارخوس كاتب سير عظماء الإغريق والرومان أقرب إلى قلوبهم من أى مؤرخ آخر.

كان بلوتارخوس المؤرخ الفنان على النقيض ممن سبقوه قد تحرر فى سيره من التقاليد والحدود وكسر كل القيود ودرس شخصيات أبطاله بموضوعية وحيدة مؤمنا بأنه لا يمكن فصل الطيب من الخبيث فصلا تاما، لأنهما متداخلا وعنصران يكمل كل منهما الآخر. ولعل هذا ما أعجب به كتاب المسرح فى عصر النهضة بصفة خاصة، إذ لاحظوا فى شخصيات سيره توازنا فريدا بين كل من الصفات الرديئة وتلك الطيبة. ولا يقدم لنا بلوتارخوس بطلا نقياً من كل شائبة طاهراً تماماً وخالصاً من كل إثم وبرئاً من كل ذلل، لا يصيبه عيب ولا تنقصه فضيلة. وإنما يصور كائنات بشرية معرضة للخطأ والصواب لأنها خليط من الخير والشر، وهذا دون شك ملمح درامى نضع أيدينا عليه فى كتابات بلوتارخوس.

ولقد ترجم جاك أميو Jacques Amyot (١٥١٣-١٥٩٣) الفرنسي "السير" عام ١٥٥٩ و "الأخلاقيات" عام ١٥٧٢. ثم نقل سير توماس نورث Sir Thomas North (١٥٣٥-١٦٠٣) ترجمة أميو من الفرنسية إلى الإنجليزية عام ١٥٧٩. والترجمة الأخيرة هي التي اتبعها شكسبير بدقة وهو ينظم مسرحياته الرومانية الثلاث "يوليوس قيصر" و "أنطوني و كليوباترا" و "كوروليانوس"، وفي المسرحية الأولى بالذات كان أكثر إلتصاقا برواية بلوتارخوس^(١٦). وجدير بالذكر أن فيليمون هوللاند (١٥٥٢-١٦٣٧) قد ترجم "الأخلاقيات" عام ١٦٠٣، وهي الترجمة التي يدين لها بالشئ الكثير كل من مونتاني (١٥٣٣-١٥٩٢) الذي كتب مقالاته على غمطها، ودرايدين (١٦٣١-١٧٠٠) وروسو (١٧١٢-١٧٧٨) وفرنسيس بيكون (١٥٦١-١٦٢٦). ومن المعروف أن السير البلوتارخية لعبت دورا مهما في خلق الجو الثقافي المهد للشورة الفرنسية. إلا أن نفوذ بلوتارخوس على الأدب الأوروبي بدأ ينحسر مع مطلع القرن التاسع عشر بسبب مازعمة أهل ذلك القرن من قصور في رؤية بلوتارخوس التاريخية. لقد اعتبروا أن مواقفه الأخلاقية غير معقولة، بمعنى أنها لا تقدم متعة ذهنية، فصارت أعماله غير مرغوب فيها بين أناس يشكون ويشككون في كل شئ ساذج أو نابع من السليقة أو السجية، سواء أكان الأمر متعلقا بالتاريخ أو الأخلاقيات. ومع ذلك فقد ظل - ولا يزال - بلوتارخوس يتمتع قراءه ويفيدهم بإعتباره منجما وافر الكنوز من المعلومات القيمة عن العالم الإغريقي الروماني وواحداً من أبرز رجالات الأدب في القرن الأول الميلادي^(١٧).

(١٦) أحمد عثمان، الكلاسيكية في مسرح عصر النهضة، ص ٣٢٢-٣٤٧.

(١٧) راجع الدراسات المذكورة في الكتاب التالي: أحمد عثمان، كليوباترا وأنطونيوس، ص ٤٩٩-٥١١.

D. Babut, Plutarque et le stoicisme. Paris 1969.

وراجع أيضا:

C.P. Jones, Plutarch and Rome. Oxford 1971.

D.A. Russell, Plutarch. London 1973.

S. Humbert, "Plutarque, Alexandre et l'hellenisme", pp. 169-182), in S. Said (ed.) *Ελληνισμός* (E.J. Brill 1991).

٤- أريانوس أو كسينوفون الجديد

لعب أريانوس L.Flavius Arrianus دوراً بارزاً فى الإدارة الإمبراطورية وحقق نجاحاً بوصفه كاتباً. سماه لوكيانوس، "قليل المدح للناس، رومانى من الصف الأول، كرس حياته كلها للثقافة Paideia" ^(١٨).

ويصفه لوكيانوس كذلك بأنه تلميذ إبيكتيتوس Epictetus. وكان الناس فى عصره يعتبرونه فيلسوفاً لا مؤرخاً. وعبر أريانوس نفسه عن شغفه بالصيد والقيادة والمعرفة Sophia ^(١٩). وفى مقدمة "رحلة الاسكندر عبر الريف" Anabasis Alexandrou يوحى لنا بأنها من نتاج الكهولة أو حتى الشيخوخة ويزهو بمكانته فى عالم الأدب (logoi) لأنه يكتب عن أعظم قائد فى التاريخ أى الإسكندر الأكبر. ويؤرخ معظم الدارسين هذا العمل والأعمال التاريخية الأخرى بالفترة التى غادر أريانوس فيها روما واستقر فى أثينا.

ولد فيما بين عامى ٨٥ و ٩٠ م فى نيكوميديا Nicomedia (الآن إسmit على الساحل الآسيوى الغربى لتركيا) فى بيشنيا وانحدر من أسرة ثرية مرموقة. وفى سن العشرين (حوالى عام ١٠٨ م) غادر موطنه ليتابع محاضرات إبيكتيتوس فى نيكوبوليس Nicopolis شمال غرب بلاد الإغريق. وانهماك فى تسجيل مذكراته عن هذه المحاضرات، ومن ثم إلى هذه الفترة يعزى عمله الأول "محاضرات إبيكتيتوس" Diatribai أو Dialexeis. وهو يزعم أنها تسجيل حقيقى للمحاضرات أى أنها لم تلق أى تلميح أدبى، ويرجح أنها كتبت فى العشرينيات من القرن الثانى الميلادى.

وكتب أريانوس كذلك "كتيبا" Eyncheiridion عن تعاليم إبيكتيتوس. وبقي لنا من أعماله الفلسفية الأخرى "عن السموات" (Peri Meteoron) وآخر "عن المذنبات" (Peri Kometon).

Lucian, Alexander 2.

(١٨)

Arr., Kyneg. 1, 4.

(١٩)

وفي العشرينيات بدأ أريانوس يطرق أبواب مجتمع السناتو، وكان قد ذاق طعم المناصب الإدارية فعمل مستشاراً لجايوس أفيدوس نيجرينوس C.Avidius Nigrinus حوالي عام ١١٠م ببلاد الإغريق وأظهر إعجابه بهادريانوس وشغل منصب البروقنصل في بايتيكا Baetica، وبعد ذلك بوقت قصير صار قنصلاً مكملًا Consul suffectus ١٢٩-١٣٠م وقائداً legatus في كبادوكيا ١٣١-١٣٧م.

وإلى هذه الفترة تنسب أعماله الثلاثة التالية "الإبحار حول البحر الأسود" Ektaxis Kata Periplous Euxeinou Pontou و "المعركة ضد الآلانيين" (٢٠) Alanon و "فن التخطيط العسكري" Techne Taktike ويؤرخ العمل الأخير بعام ١٣٦-١٣٧م. وهو يمتدح هادريانوس ويمتدح قدرة الرومان الفائقة على تبني التقنيات العسكرية لدى الشعوب التي يحاربونها.

ومن أعماله التاريخية المبكرة "تاريخ بيثينيا" (Pithyniaka) وأهم منه "رحلة الاسكندر عبر الريف" (Anabasis Alexandrou) وهي تذكرنا بمؤلف كسينوفون "Anabasis". وهو يسعى إلى أن يكون هوميروس الاسكندر نثراً لا شعراً. وقد اعتمد في الغالب على مصادر مكتوبة لا روايات شفوية. وعندما حاول أن يعتمد على الملاحظة الشخصية ورؤية العين وقع في بعض الأخطاء. إذ قال إن تمائيل مجموعة ليسيبوس Lysippos وهم الفرسان الذين سقطوا في جرانيكوس Granicus تقصف في ديوم Dium (٢١). والواقع أنها كانت قد نقلت من هناك إلى روما عام ١٤٨ ق.م على يد ميتيلوس المقدوني Metellus Macedonicus. أما مؤلف آريانوس "التاريخ الهندي" (Indike Historia) فهو مكتوب باللهجة الأيونية ويجمع مادة إثنوجرافية هندية نادرة (٢٢). وله مؤلف بعنوان "مابعد الاسكندر" (Ta meta Alexandrou) وآخر بعنوان "التاريخ

(٢٠) الآلانيون Alani شعب آسيوي في جنوب شرق روسيا الحالية يختلط اسمهم على الناس مع الألبانيين.

(٢١) Arr., Anab. 1. 12, 4-5.

(٢٢) عن علاقة الإغريق بالهند على وجه العموم راجع.

البارثي (Parthika) عرفناه من شذرات وملخصات أوردها فوتيوس Photius. ويغطي "مابعد الاسكندر" السنوات من ٣٢٣-٣٢٢ ق.م وحتى عودة أنتيابتر إلى مقدونيا. ويغطي "التاريخ البارثي" حروب ترايانوس في بارثيا.

يقول ثيميستيوس Themistius وفوتيوس إن نجم أريمانوس قد سطع في العالم الروماني بفضل ثقافته. ولقد كان رجلا يهتم بما هو نظري وعملي لدى الإغريق والرومان^(٢٣).

٥- أبيانوس السكندري:

ولد أبيانوس Appianos حوالي عام ٩٦م، وقضى حياة عملية ناجحة في وطنه الاسكندرية، مما مكنه من الانتقال إلى روما لكي يدافع عن بعض القضايا أمام الأباطرة، وكان فرونتو^(٢٤) Fronto (١٠٠-١٦٦م) من أصدقائه، وحصل على حقوق المواطنة الرومانية.

ولقد ألف كتابه "التاريخ الروماني" Historia Romana أو بعبارة أدق "الرومانيات" (Rhomaika) باللغة الإغريقية. وهو في العادة يضحى بالتتابع الزمني والتاريخي للأحداث في سبيل تتبع الفتوحات الرومانية والحملات العسكرية إقليمية وجغرافيا. وهو ينشغل كثيرا عن أحداثه التاريخية بالأوصاف الإثنولوجية والاستطرادات العرضية. وهو يبدأ تاريخه من العصور المبكرة حتى إعتلاء فسباسيانوس العرش (٧٠-٧٩م) ويقع هذا التاريخ في ٢٤ كتابا بقي لنا منها أحد عشر كتابا، منها الكتب ١٣-١٧ وهي التي تتناول الحروب الأهلية حتى عام ٣٤ ق.م ابتداء من الحرب بين ماريوس (١٥٧-٨٦ ق.م) وسلا

(٢٣) P. A. Stadter, "Flavius Arrianus", the New Xenophon", GRBS 7 (1967), pp. 155-161.

Idem, "Xenophon in Arrian's "Cynegeticus", GRBS 17 (1976), pp. 157-167.

Idem, Arrian of Nicomedia. Chapel Hill 1980.

R. Syme, "The career of Arrian", HSCPh 86 (1982), pp. 181-211.

(٢٤) عن فرونتو راجع: أحمد عثمان: الأدب اللاتيني العصر الفضي، ص ٢٤٥-٢٤٨.

(١٣٨-٧٨ ق.م) فى أوائل القرن الأول ق.م. ومما يؤسف له أن الكتب من ١٨-٢١ وهى التى تتناول فتح مصر على يد أوكتافيانوس قد فقدت. وعلى أية حال فيمكننا بدراسة الكتب الباقية من هذا المؤلف أن نتأكد من أنه كان أحد المخلصين للإمبراطورية الرومانية الداعين لسياستها "الإمبريالية". ومع ذلك فلقد إنتزع أنطونيوس من هذا الكاتب التحيز قدرا لا يستهان به من الحياد النسبي. فيكفى أنطونيوس أن أبيانوس لم ينتقده بمرارة، وإنما عزى فشله الذريع إلى ذكاء كليوباترا وحيلها الخداعة وقدرتها التى فاقت قدرات أنطونيوس. ومع أن رواية أبيانوس للأحداث لا تخلو من عيوب وفجرات بحيث لا يمكن الاعتماد عليها اعتمادا كلياً إلا أن المؤرخ المحدث لا يستطيع أن يستغنى عنها تماماً. فهى بطريقة غير مباشرة تمدنا بفيض من المعلومات المفيدة لا عن الأحداث، وإنما عن الكتاب والمؤرخين السابقين على أبيانوس والذين كانت أعمالهم مصدره الرئيسى ولكنها لم تصل إلينا كاملة.

يعترف أبيانوس السكندرى أن عمله "التاريخ الرومانى" يعالج موضوعا سبقه إليه كتاب إغريق ورومان كثيرون، فبعد كتاب العصر الأوغسطى وإبداعاتهم عن "تاريخ العالم" جاء ديودوروس ونيكولاوس وسترابون. ومع ذلك فليس هناك تاريخ مفصل بالإغريقية عن نشأة روما بغض النظر عن العمل المفقود الذى وضعه خاراكس Charax من برجامون قنصل ١٤٧ م بعنوان "التاريخ الإغريقى والإيطالى".

يشكو أبيانوس من أن الإطار الحولى يقطع تسلسل قصة روما وتعاملها مع مختلف شعوب الأرض، ومن ثم يعوق سبيل التقويم الصحيح لضعف أو معاناة الشعوب وفضيلة أو حسن حظ روما. وأخذ أبيانوس على عاتقه أن يحل كل المشكلات التى واجهت من سبقوه إلى الكتابة عن روما. فبدأ بتأسيس روما والعصر الملكى، ويتناول أعداء روما ولاسيما هانيبال وميشريداتيس ثم الحروب الأهلية ما بين اغتيال جراكوس ١٣٢ ق.م حتى أكتيوم ٣١ ق.م. ويرى أن ضم مصر ولاية رومانية هو الذى فتح الطريق أمام أوغسطس ليصبح "الزعيم الأول"

Priceps ٢٧ ق.م. وهو لا يخفى اهتمامه الجارف بتاريخ وطنه مصر، ويتحدث عن البطالة على أنهم "ملوكى" أى ملوك بلده. وبعد ذلك يتحدث عن المائة سنة التالية لموقعة أكتيوم ولاسيما حملات داكيا وبلاد العرب.

ويرى أبيانوس أنه بكتابة التاريخ على هذا النحو الذى اتبعه يسهل فهم قصة روما. ومن قراءة ما بقى لنا من مؤلفه نرى أنه محق بعض الشئ فيما زعم. بل بوصفه إغريقيا يكتب عن روما يقدم لنا أحيانا بعض المعلومات التى قد لا تتوافر للمؤرخين الرومان مثل ما قاله هوميروس عن بيثينيا واهتمام ميثريداتيس بالثقافة الإغريقية. يضاف إلى ذلك أنه يقدم لنا صورة روما كما رآها أهالى الولايات المقهورة^(٢٥).

٦- باوسانياس مرشداً أثرياً وسياحياً :

ولد باوسانياس Pausanias فى العقد الأول والثانى من القرن الثانى الميلادى ربما فى ليديا، يعد عمل باوسانياس "وصف هيلاس" Periegesis Hellados المكتوب فى عصر ماركوس أوريليوس هو التغطية الشاملة الوحيدة التى وصلتنا من العالم القديم عن بلاد الإغريق وآثارها. وباوسانياس رحالة وجغرافى جاب آفاق الامبراطورية الرومانية من فلسطين ومصر إلى إيطاليا وروما، ولكنه ساح فى بلاد الإغريق بصفة خاصة. فى القرن التاسع عشر قسم النقاد هذا المؤلف إلى ثمانية كتب موزعة حسب المناطق الإغريقية. وفى القرن العشرين وبفضل التقدم الهائل الذى حققه علم الآثار أصبح باوسانياس المرشد والدليل المعتمد، الذى لا يمكن الاستغناء عنه فى تحديد طبوغرافية المواقع الأثرية وفى التعرف على أعمال النحت والعمارة. بعبارة أخرى عاد هذا العمل ليكون كما أراد له المؤلف أصلاً أى "الدليل الأثرى والسياحى". ويبدو أن هذا المجال كان معروفاً وتناوله الأقلام من قبل. ولكن باوسانياس قد تميز بالاعتماد على جولاته العريضة مع قراءاته الواسعة. ويغطى فى مؤلفه وصف أتيكا وميجارا (الكتاب الأول) وأرجوليس (الثانى) ولاكونيا (الثالث) وميسينيا (الرابع) إيليس وأوليميا (الخامس والسادس) وأخايا (السابع)

(٢٥) راجع الرسالة التالية:

T.J. Luce, Appian's Exposition of the Roman Constitution. Diss Princeton 1958.

وأركاديا (الثامن) وبويوتيا (التاسع) فوكيس ودلفي (العاشر). وهو يعرض موجزاً لتاريخ كل منطقة ثم طبوغرافيتها ويتناول قدراً من عادات وتقاليد أهلها وأساطيرها، وجاء وصفه للمناظر الطبيعية خلافاً. وأثبتت الحفريات الأثرية الحديثة دقته وأمانته، أما تذوقه للأعمال الفنية فلا مثيل له.

وعلى أية حال فهو يذكرنا بالاستطرادات عند هيرودوتوس وثوكيديديس، وهو مثل بقية الإغريق تحت ظلال الامبراطورية الرومانية يشعر بالحنين للماضي التليد والتاريخ المجيد لبلاده. يقول باوسانياس (3, 35, 4) "في حدود ما نعلم لم يوجد شعب ازدهر في ظل الديمقراطية مثل شعب أثينا، الذي بلغ أقصى درجات الازدهار في ظلها" (٢٦).

٧- ماكسيموس الصوري :

يظهر ماكسيموس الصوري (Maximos Tyrios) بعض سمات ديوخريسوستوموس - الذي سنتحدث عنه في الفصل التالي - وغالباً ما يعتبر ماكسيموس الصوري نفس الشخص الذي أهدى إليه أرتميدوروس مؤلفه "تفسير الأحلام" أي كاسيوس ماكسيموس Cassius Maximus بينما يعتبره يوسيبوس (Eusebius (Ol. 232 أنه كلاوديوس ماكسيموس Claudius Maximus معلم الامبراطور فيروس Verus في الرواقية ويمكن القول بصفة عامة بأنه عاش فيما بين ١٢٥ و ١٨٥ م. وهو بصفة عامة أيضاً أفلاطوني ولقد حاضر في روما إبان حكم كومودوس، ولا يوضع بين صفوف السوفسطائيين الجدد. ووصلتنا شهادات عديدة على مواهبه الخطابية. وبقيت لنا منه ٤١ محاضرة *Dialexeis* وهي سهلة وسلسلة للأذن والعقل معاً. فأسلوبه يستهدف البساطة *apheleia* ويتجنب الجمل الطويلة، ويسعى إلى الرشاقة والجمال (*kallos*). ويوازن ماكسيموس بين الجمل القصيرة (*cola*) بالإقاعات والأصوات المصاحبة، مما يخلق على خطبه الحيوية وسحر

J. Heer, La personnalité de Pausanias. Paris 1979.

(٢٦) راجع:

M. Jost, "Sur les traces de Pausanias en Arcadie" Rev. Arch. (1974), pp. 179-186.

O. Strid, Über Sprache und stil des Periegeten Pausanias. Uppsala 1976.

الإنسياب الطبيعي. ينثر في خطبة فيضاً من التساؤلات والصيغ التي تساعد على تطوير مجادلاته البرهانية. ومع ذلك فهو دارس وعارض لأفكار الغير أكثر من كونه مفكراً أصيلاً. فهو يقدم موضوعات مدروسة من قبل، بل ومقتولة بحثاً. ولكنه يحاول أن يجعل منها قراءات جذابة وممتعة لجمهوره، فيستخدم الصور الشعرية *eikones* المستمدة من الحياة اليومية، ويضرب الأمثلة من الأدب الكلاسيكي المعروف لشرح الآراء الفلسفية. ومن المسائل التي تعرض لها ما إذا كانت الفضيلة ضرباً من المهارة، وما هو هدف الفلسفة، ما الذي يميز بين الأصدقاء والمتملقين. وتقع قيمته الأكبر في توثيقه لحماس العصر لهوميروس وأفلاطون أكثر من إسهامه هو شخصياً حتى في مجال الأفلاطونية. لقا. إستمعت إليه الصفوة المثقفة في روما وهو يلقي محاضراته في الأيام الستة المتتالية لدى زيارته الأولى لروما فأعجبت به، ولاسيما عندما تناول مسألة علاقة المتعة بالفضيلة^(٢٧).

٨- هيروديانوس الصوري :

كان هيروديانوس Herodianos على نقيض كاسيوس ديو - الذي سنتحدث عنه بعد قليل -، إذ كان من أسرة مغمورة ويعتبر من خارج المجتمع الذي يتحدث عنه أي روما وامبراطوريتها. ازدهر فيما بين ١٨٠ و ٢٣٨ م ولقد انحدر من سوريا أو أناضوليا. وليس هناك ما يساعدنا على القول بأنه تمتع بالمواطنة الرومانية، أو أنه تقلد مناصب عليا، قبل أن يهب كراكلا المواطنة للجميع عام ٢١٢ م. كتب "تاريخ الامبراطورية بعد ماركوس" (Tet meta Markon Basileias historiai) ويقع في ثمانية كتب ويغطي تاريخ روما من ماركوس أوريليوس (١٦١-١٨٠ م) حتى جورديانوس الثالث (٢٣٨-٢٤٤ م). وفي عمله هذا يستغرق في التفاصيل والأوصاف والعواطف ويشرح بكتاب العصر البيزنطي.

(٢٧) لازالت الدراسات قليلة عن هذا الفكر ماكسيموس الصوري راجع:

G. Soury, *Aperçus de philosophie religieuse chez Maxime de Tyr, Platonicien éclectique*. Paris 1942.

J.F. Kindstrand, *Homer in der Zweiten Sophistik*. Uppsala 1973.

J.L. Koniaris, "On Maximus of Tyre" *Zetemata* (1) *Class Anti.* 1 (1982), pp. 87-121.

ولقد ألفه كما يقال لتخليد الألعاب التي أقامها الامبراطور فيليبس العربى ٢٤٨م وهى عام الذكرى الألفية لتأسيس روما^(٢٨).

٩- كاسيوس ديو :

هو ابن كاسيوس أبرونيانوس Cassius Apronianus حاكم كيليكيا ودمالتيا. ولد كاسيوس ديو Cassius Dio أو (Claudius Cassius Dio Cocceianus) لأسرة مرموقة فى نيكايا Nicaea فى ولاية بيشينيا، حيث تمتعت الأسرة بحقوق المواطنة وبصلات طيبة مع الطبقة العليا الرومانية. وأصبح عضواً فى مجلس الشيوخ فى عصر كومودوس. كتب سيرة لأريانوس واكتسب رضا سبتموس سيفيروس عندما ألف مقالا يفسر به الأحلام والعلامات التحذيرية التى خيمت على فترة صعود سيفيروس إلى العرش. كان استقبال سيفيروس الحافل لهذا المقال حافزاً لحلم رآه ديو، حيث تلقى نصيحة بأن يكتب تاريخ الحروب والصراع الأهلى الذى خرج منه سيفيروس منتصراً. وتطورت الفكرة إلى أن شرع يكتب تاريخ روما كله Rhomaika فى ٨٠ كتاباً على أن تكون هذه الفترة جزءاً منه وصلت منها الكتب ٣٦-٥٤ كاملة. وتنتهى الأحداث التى يؤرخ لها عام ٢٢٩م حين كان هو نفسه قنصلاً للمرة الثانية. ويقول ديو إنه قضى عشر سنوات فى جمع المادة وإثنتى عشر عاماً أخرى فى صياغتها (72. 23-5)^(٢٩).

١٠- آيليانوس ورسائله الريفية

لا نعرف تاريخ ميلاد آيليانوس (Claudius Aelianus) ولكن ربما ولد عام ١٦٥م أو ١٧٠م وهو يعتبر روما موطنه، ويقال إنه من براينستى Praeneste حيث عمل كاهناً وهو تلميذ باوسانياس من قيصرية ومن المعجبين بهيروديس ومات عام ٢٣٥م.

(٢٨) راجع:

G.W. Bowersock, "Herodian and Elagabalus", YCLS 24 (1975), pp. 229-236.

G. Alföldy, "Herodian's Person", Anc. Soc. 2 (1971), pp. 204-233.

F. Millar, A Study of Cassius Dio. Oxford 1964.

(٢٩) راجع:

C. Letta, "La Composizione dell'opera di Cassio Dione: Cronologia e sfondo storico-politico", Ricerche di storiografia Antica, (Pisa 1979), pp. 117-189.

يرى آيليانوس كما ورد عند فيلوستراتوس^(٣٠) أن حفلات إلقاء الخطب لا تتناسب مع موهبته. ولكن مؤلفه "متفرقات تاريخية مختلطة" Poikile Historia و "خصائص الحيوانات" Peri Zoon idiotetos تشهد أن موهبته التاريخية محدودة كذلك. في العمل الأول يحكى حكايات من التاريخ الحقيقي، السياسى والثقافى، بهدف الإدهاش وليس بهدف التوثيق، دون أن تكون هناك أية قاعدة متبعة في الاختيار والترتيب. أما العمل الثانى عن الحيوانات فيتسم بهذه السمات نفسها، ولكنه يبدأ بمقدمة يتضح منها ومن الخاتمة أن آيليانوس فيلسوف رواقى يسعى إلى تثبيت القواعد الأخلاقية حتى فى خارج نطاق الإنسان أى فى عالم الحيوان. ولكن قيمته الأكبر هى أنه حفظ لنا آراء بعض الفلاسفة الجادين فى التاريخ الطبيعى. ولكن انتباهه يتركز حول العجائب أو الظواهر غير العادية معتمداً على هيرودوتوس وعلى مؤلف فليجون Phlegon "العجائب" Thaumasia^(٣١). ونندهش عندما يحاول آيليانوس أن يربط نفسه - على الأقل تلميحاً - بثوكيديديس فى المقدمة ويصف عمله بأنه وضع ليكون "كنزاً لا يمكن إهماله".

وفى هذه المقدمة يقول آيليانوس إنه صاغ هذه المادة بلغة عادية غير تقنية (synethes lexis) - وهى عبارة صادقة، فأسلوب آيليانوس بعيد عن التقنيات ومستغرق فى الأتيكية والتركيبات اللغوية البسيطة. فهى جمل قصيرة لا تتصل مع بعضها البعض إلا بوسيلة المشتركات اللغوية. وهى جمل سريعة ولكنها تسير على وتيرة واحدة وتفتقر إلى التنوع والحيوية.

ولكن رسائل آيليانوس المسماة "رسائل ريفية" Agroikikai epistolai أكثر قابلية للقراءة. ففيها يكسب الكاتب تعاطفاً مع ميله للحياة فى الريف وامتداحه للريف الأتيكى بصفة خاصة وجاء فى إحدى هذه الرسائل:

"ومن ثم لا تحتقر الفلاحين ففيهم حكمة من نوع ما، وهى حكمة لا يعبرون عنها

Philostr., V.S. 2.31. (624).

(٣٠)

F.G. H. 11 / B 257 F 36.

(٣١)

بصريح القول، ولا يغلفونها بأساليب بلاغية، ولكنها تدرك من صمتهم وتؤكد فضائلها من خلال الحياة نفسها. وإذا جاءتك كلماتي هذه في رسائلي إليك تنم عن حكمة أكبر مما يمكن أن يثمرها الريف، فلا تتعجب فنحن فلاحون لسنا من ليبيا أوليديا ولكننا من أثينا".

وهذه بالطبع لعبة مكشوفة لأن آليانوس جاء من روما، ويزعم أنه لم يغادر إيطاليا قط، مع أنه يؤكد رؤيته لثور بخمس أرجل في الاسكندرية! ولكن الفلاحين في رسائله يأخذون موضوعاتهم من الكوميديا الأتيكية ويشيرون إلى مؤلفين إغريق كلاسيكيين كثيرين. ولو أن "الرسائل الريفية" هي كل ما بقي لنا من آليانوس لكانت فيها الكفاية لتخليد اسمه في الأجيال التالية^(٣٢).

١١- جالينوس حكيم الطب:

ولد جالينوس Galenos في أوغسطس - سبتمبر ١٢٩م في برجامون لأسرة ميسورة، تعلم في أزمير وكورنثة والإسكندرية. عمل طبيباً للمبارزين في برجامون ١٥٧-١٦١م وفي روما ١٦٢-١٦٦م. زار ليمنوس وقبرص وسوريا كويلي Syria Koele. عمل طبيباً للإمبراطور كومودوس دمرت معظم كتبه في حريق عام ١٩٢م ومات عام ١٩٩م. يذكر ابن أبي أصيبعة في "عيون الأنباء" مقابلة بينه وبين الاسكندر الأفروديسي، وربما جاءت هذه الرواية من هجوم الاسكندر الأفروديسي المتكرر على جالينوس.

يعد جالينوس دون شك أعظم طبيب إغريقي بعد هيبوكراتيس (أبقراط). وهو بالقطع كذلك أغزر المؤلفين إنتاجاً في عصره. ففي طبعة كون Kühn القديمة تملأ مؤلفات جالينوس إثنين وعشرين مجلداً. وقد زادت الآن هذه المجلدات بعد نشر الترجمات العربية التي إكتشفت مؤخراً. وحتى بمعايير القرن الثاني الميلادي كان جالينوس يمثل أعجوبة،

(٣٢) راجع: G. Carugno, "Il "Misanthropo" nelle Epistole rustiche di Eliano", GIF 1 (1948), pp. 110-113.
I.L. Thyresson, "Quatre lettres de Claude Elien inspirées par le" Dyskolos" de Menandre", Eranos 62 (1964), pp. 7-25.

ورغم أن شهرته في العالم القديم تقوم على إنجازاته الطبية، إلا أنه كان يعتبر نفسه فيلسوفا وفقهيا إلى جانب كونه طبيبا. وفي أواخر سنى حياته شعر جالينوس بضرورة أن يضع قائمة بأعماله الصحيحة *De libris propriis*. وفي بداية هذه القائمة ويقول مبررا ذلك "لاحظت في منطقة ساند لاريوم *Sandalarium* - حيث معظم بائعى الكتب في روما - أن بعض الناس يتشككون ما إذا كان هذا الكتاب أو ذاك من تأليفى أو من تأليف غيرى" وفي الجزء المبكر من عصر ماركوس أوريليوس ألقى جالينوس سلسلة من المحاضرات في روما عن التشريح مع تقديم أمثلة إيضاحية، ولم ينازعه أى سوفسطائى معاصر فى حجم الإقبال على محاضراته من قبل جمهور المثقفين.

يحكى أن والد جالينوس وكان معمارياً يعمل فى برجامون رأى فيما يرى النائم أن ابنه الصبى الصغير لابد وأن يتعلم الطب والفلسفة. وبالفعل كانت برجامون من الأماكن المثالية لهذين العلمين. فكانت هناك مجموعة من المبارزين الملحقين بالكاهن الأعظم لآسيا، وكانت المدرسة الطبية هناك تملك فرصة الإزدهار بسبب توافر حالات الجروح والبتز وجثث الموتى. كما عاش الفلاسفة فى معبد أسكليبيوس لمزاولة التعليم. وتلقى جالينوس التعليم فى المدارس الفلسفية الأربع المنتشرة آنذاك وهى الأفلاطونية والأرسطية والأبيقورية والرواقية. وذلك بالضبط ما أتاح له أن يكون إنتقائيا طوال عمره. وهذا أيضاً ما جعله أكثر تسامحاً مع الديانة المسيحية الوليدة، حيث كانت إستقامة سلوك أتباعها تقربهم من النموذج الفلسفى المثالى الذى يؤمن به. يضاف إلى ذلك أن نزعة وحدانية تزداد هنا وهناك فى كتاباته، فهو يؤمن بالغائية. ويمثل التشريح عنده تمجيذاً وتقديساً للإله الخالق وهو يؤمن برسالة العلم الخالد *scientia aeterna*. ولعل هذا كله ما يفسر شهرته فى العالم العربى الإسلامى.

وبالنسبة للتاريخ الأدبى فإن جالينوس يدخله من باب التعليقات النقدية. فكتب دراسات عن مفردات يوريبديدس وأريستوفانيس، وهى أعمال مفقودة الآن، ولكن الإختيار فى حد ذاته يثير الاهتمام. ذلك أن معاصرى جالينوس أولوا عنايتهم بالنثر الكلاسيكى أكثر من الشعر. ويوحى أسلوب جالينوس نفسه فى الكتابة بأنه يتمتع بحس أسلوبى رفيع، كما

أن الدقة في وصفه التشريحي زادت من رفاة هذا الحس اللغوي. وعلى الرغم من أن موضوعاته علمية تقنية، فإن ذلك لا يحول بين دخول جالينوس عالم الأدب، فله أسلوبه الخاص والتميز بحيث يمكن التعرف عليه من أول وهلة.

لقد رأى جالينوس في أريستيديس - الذي سنتحدث عنه في الفصل التالي - رجلاً له روح غير قابلة للترويض، فهي التي انتصرت على جسده الضعيف الذي تلاشى رويداً رويداً. ورأى في لوكيانوس - سيأتي حديثنا عنه في الفصل التالي - مهزراً مكاراً يجد المتعة في إحراج وإرباك أناس جادين. وهذا الحكم النقدي كان له تأثير توجيهي على رؤية الأجيال التالية للأدب الإغريقي في الإمبراطورية الرومانية والعصر البيزنطي.

وفي حديث جالينوس عن أعماله يكمن نوع من الترجمة الذاتية. ومن أعماله التي وصلتنا هناك عمل يحمل عنوان "فن التكهّن" أو "تقدير مسار الحالات المرضية" *Peri tou progignoskein*. ووظف هذا العمل مع عمل آخر بعنوان "عن التشنيع ووصف حياته هو نفسه" *Peri diaholes en hoi kai peri tou idiou biou* يضمنان لجالينوس مكاناً بين كتاب التراجم الذاتية القدامى. وهدفه الرئيسي في الترجمة الذاتية هو الدفاع عن نفسه أمام هجمة الحساد وضغائنهم، وهذا ما يتضح أكثر وأكثر من عنوان العمل الثاني "عن التشنيع" (٣٣).

V. Nutton, "Galen and medical autobiography" PCPhS. n.s. 18 (1972), (٣٣) pp. 50-62.

cf. C. Misch, History of Autobiography in Antiquity. London 1950, pp. 328-352.

R. Walzer, Galen on Jews and Christians. Oxford 1949

P.L. Donini, "Motivi filosofici in Galeno" PP 194 (1980), pp. 330-370.

V. Nutton (ed), Galen, Problems and Prospects. London 1981.

A. Cameron, "The Eastern Provinces in the 7th Century A.D. Hellenism and the Emergence of Islam", pp. 287-314 in S. Said (ed.) *Ελληνισμός* (E.J. Brill 1991).

ونوقشت في جامعة القاهرة رسالة الماجستير التالية:

إيمان حامد: دراسة مقارنة لفكر جالينوس الأخلاقي في المصادر الإغريقية والترجمات العربية. كلية الآداب

- جامعة القاهرة ١٩٩٧.

الفصل الثالث

السوفسطائية الثانية

١- فيلوستراتوس وسير السوفسطائيين الجدد:

فى القرن الثانى وبدايات الثالث الميلادى اكتسب بعض الخطباء شهرة فائقة لا مثيل لها فى السابق. واحتشد لهم جماهير من الناس للإستماع إلى خطبهم فى حفلات خاصة بالإنقاء declamatio. ولقد أحيا هؤلاء الخطباء الأسطورة والتاريخ الإغريقين وعرفت حركتهم باسم "السوفسطائية الثانية" فهم نتاج تراث طويل مستمر ولم ينقطع. فالمعارك الهيلينستية التى احتدمت حول الأسلوب "الأتيكسى" الواضح والأسلوب الزخرفى "الآسيوى" فى الخطابة تنهض دليلاً على استمرار التراث الخطابى وامتداده من العصور الكلاسيكية إلى عصر الامبراطورية الرومانية. وما يعطى أهمية للسوفسطائيين الجدد ليس ما يقدمونه فهم لم يقدموا جديداً، وإنما ما حققوه من نجاح وازدهار بين الناس. فلقد جمع بعضهم الثروات الطائلة، واستطاع آخرون أن يحصلوا على صداقة ذوى النفوذ والجاه، حيث كانوا مستشارى الأباطرة وأهل ثقتهم. وازدهرت حفلات الإنقاء التى أقيمت لهم بالمعجبين وامتألت مدارسهم بالرواد والمريدين.

ولد فيلوستراتوس Philostratos أو فلافيوس فيلوستراتوس Flavius Philostratos فى عصر ماركوس أوريليوس (١٦١-١٨٠م) فى جزيرة ليمنوس. يسمى أحيانا فيلوستراتوس الثانى حيث يوجد من حمل هذا الاسم من قبل، وأحيانا أخرى يسمى فيلوستراتوس الأكبر تمييزاً له عن مؤلف "الصور" Images (Eikones) الذى يحمل نفس الاسم. على أية حال تلقى فيلوستراتوس العلم فى أثينا وروما على أنتيباتر Antipater من هيرابوليس Hierapolis معلم أبناء سبتيوس سيفيروس (١٩٣-٢١١م). ورافق تلاميذ هيروديس أتيكوس ولاسيما بروكلوس Proclus من نوقراطيس وهيبودروموس Hippodromos من لاريسا Larissa ودميانوس Damianos من إفيسوس Ephesus. وانضم لدائرة الإمبراطورية يوليا دومنا الثقافية كما سنرى. وبعد

ذلك ألقى هو نفسه الدروس في أثينا في نفس الوقت مع أبسينيس Apsines من جادارا، وتزوج أوريليا ميليتيني Aurelia Melitine، وحوالي عام ٢٠٥ م صار مواطناً أثينياً وقائداً. ومات فيلوستراتوس في عصر فيليب العربي (٢٤٤-٢٤٩ م).

كان فيلوستراتوس هو الذى أطلق على هؤلاء الخطباء ذائع الصيت في عصره إسم "السوفسطائية الثانية". فلقد نظر من نافذة عصر سيفيرس الكسندر (٢٢٢-٢٣٥ م) على المشهد السوفسطائى في العصر الإمبراطورى، وكتب سيراً لمعظم أبطال هذا المشهد. ومما لا شك فيه أن "سير السوفسطائيين" - (Bioi Sophiston) وتقع فى كتابين - وألفت بعد عام ٢٢٢ م - وهى تحفل بفيض من المعلومات المباشرة عن المجتمع الرومانى. وفى نهاية مؤلفه يذكر فيلوستراتوس ثلاثة سوفسطائيين من عصره كانوا من أصدقائه المقربين ومن بينهم فيلوستراتوس من ليمنوس (يبدو أنه أحد أقربائه) ونفهم من أحد أعماله أنه كان من بين أعضاء الصالون الثقافى للإمبراطورة (السورية) يوليا دومنا Iulia Domna زوجة الإمبراطور سيثميوس سيفيروس. ومع عدم ثقتنا فى المعلومات الواردة فى "سير السوفسطائيين" إلا أنها لا تقدر بثمن من حيث أنها تعطينا فكرة عن ذوق الأرسطراطية الإغريقية تحت الحكم الرومانى.

يزين فيلوستراتوس "سير السوفسطائيين" بمصاييح الحركة السوفسطائية الأولى وبأسماء بعض الفلاسفة الكلاسيكيين الآخرين. وهذا ما سمح لفيلوستراتوس أن يناقش بعض هذه الشخصيات، وكذا شخصيات من عصره مثل ديو خريسوستوموس من بروسا Prusa (وستحدث عنه فى الصفحات التالية) وفافورينوس Favorinus. كان فهم فيلوستراتوس لموضوعه ينقصه الكثير لكى يكتمل، ولكنه نجح فى تسجيل بعض الظواهر المهمة فى الخطابة الإغريقية فى ذلك العصر المتأخر.

ينتهى الكتاب الأول من "سير السوفسطائيين" بتقرير مطول عن بوليمو Polemo، الذى استحق هذه المعاملة الخاصة بسبب شهرته وتأثيره العظيمين. كان بوليمو خبيراً فى علم معرفة الشخصيات أو الفراسة على نحو لا يقل فى مستواه عن خبرته فى الخطابة.

وبقيت لنا منه خطبتان ومقالان في الفراسة (والأخير بقى فقط في ترجمة عربية) ^(٣٤).

أما الكتاب الثانى والأخير من "سير السوفسطائيين" فيدور حول هيروديس أتيكوس Herodes Atticus. والعمل كله مهذى إلى شخص يزعم أن نسبه يعود إلى هيروديس أتيكوس، كما يقول فيلوستراتوس فى المقدمة. وهذا الشخص كان من المتوقع أن يصبح إمبراطوراً، إنه أنطونيوس جورديانوس Antonius Gordianus.

فى البداية حظى فيلوستراتوس برعاية وحماية يوليا دومنا، فبذل أقصى ما فى وسعه لإرضائها. وفى "سير السوفسطائيين" أشار فيلوستراتوس لعمله الآخر المبكر عن أبولونيوس من تيانا (Ta eis Apollonion) وهو مغامر من كبادوكيا يبدو أن الإمبراطورة وإبناها كاراكالا قد أعجبا به. بل وكانت الإمبراطورة هى التى أوحى بالموضوع إلى فيلوستراتوس، وربما لم يستكمله إلا بعد وفاتها عام ٢١٧م لأنه لا يحمل إهداء إليها. ولقد أهذى كاراكالا محراباً لأبولونيوس من تيانا عام ٢١٥م.

وتحمل "سيرة أبولونيوس" بما فيها من حوادث وتفاصيل عن بلاد غريبة وأحداث عجيبة شبهها بالأدب الروائى الإغريقى الذى سنتناوله فى الفصل الخامس من هذا الباب. كما تبشر هذه السيرة بسير القديسين فيما بعد. ويدور الجدل حديثاً حول مدى صدق ما يرد فى هذه السيرة. ويزعم فيلوستراتوس أنه حصل على مذكرات ديميس Damis من نينوى Nineveh حيث كان رفيقاً مخلصاً له. ولو أن قصة مماثلة عرفت فى الهند باسم Apalunya and Damisa ^(٣٥).

(٣٤) Scriptores (وهى عن معركة ماراثون) (1873) ed. Hinck Polemonis Declamationes

Physiognomonica, ed. Foerster, Vol. 1

V. Bhattacharya, *The Agamasastra of Gaudapada*. Calcutta 1943, Ixxii-Ixxiv. (٣٥)

F. Grosso, "La vita di Apollonio di Tiana come fonte storica" ACME 7 (1954), pp. 333-64.

F. Lo Cascio, *La forma letteraria della vita di Apollonio Tiano*. Palermo 1974.

Idem, *Sulla autenticità della epistola di Apollonio Tiano*. Palermo 1978.

E.L. Bowie, "Apollonius of Tiana: tradition and reality", ANRW II, 16.2 (1978), pp. 1652-99.

ونلمس تأثير كاراكلا وأمه على فيلوستراتوس مرة أخرى في عمله "البطل" Heroicus حيث نرى تاجرا فينيقيا وعاملاً في كرمية يتحاوران حول وجود الأبطال القدامي في العالم المعاصر، مما يوحي باستمرارية تأثير ملاحم هوميروس، وهذا ما يدعمه وجود نص عن الحرب الطروادية ينسب إلى ديكتيس من كريت Dictys Cretensis^(٣٦).

ومن أعمال فيلوستراتوس الأخرى نشر إلى مقال عن الألعاب الرياضية peri gymnastikes ورسائل Epistolai وبعضها من الرسائل الغرامية. يتناول معظمها الحب المثلي، وبعضها عبارة عن رسائل حب عفيف وتوجه إحدى هذه الرسائل إلى يوليا دومنا نفسها. وهناك كتابات عبارة عن وصف لبعض الرسوم Eikones=Images. بالإضافة إلى المحاورة سالفة الذكر بعنوان هيرويكوس Heroikos التي تتناول عبادة البطل بروتيسيلوس Protesilaus (وإن كانت تنسب إلى مؤلف آخر كما أسلفنا). وهذا كله يدل على تنوع موهبة فيلوستراتوس وتعدد اهتماماته. ولقد أسهم إسهاماً ملموساً في إضاءة القرنين الثاني والثالث الميلاديين^(٣٧).

(٣٦) راجع أحمد عثمان: الكلاسيكية في مسرح عصر النهضة، ص ٣١٢-٣١٣.

H.J. Rose, *Outlines of Classical Literature for the Students of English*. London Methuen 1959, pp. 216-217.

لقد نسب إلى ديكتيس وضع عمل يسجل أحداث الحرب الطروادية وكتب باللغة الإغريقية. ثم شاعت ترجمته اللاتينية على يد لوكيوس سيبتيميوس (Lucius Septimius) إبان القرن الرابع الميلادي. ولاقت هذه الترجمة قبولا وذبوعا في العصور الوسطى التي حفظتها من الضياع، حتى وصلت إلى أيدي الدارسين المحدثين. ومن مقدمة هذه الترجمة علم أن ديكتيس من مواليد مدينة كنوسوس (تسمى الآن هيراكليون) بجزيرة كريت، وأنه هو الذي اصطحب أيودومينيوس - حفيد الملك الأسطوري للجزيرة أي مينوس - إلى الحرب الطروادية. وعثر مؤخرا على بردية في تيبونيس Tebtunis (أي "أم البرجات" حاليا وتقع في محافظة الفيوم) وتحوي شذرة إغريقية من مؤلف ديكتيس هذا، ويرجح أن تاريخها يعود إلى القرن الثاني الميلادي.

(٣٧) راجع الدراسات الحديثة التالية:

رأفت عبد الحميد: الفكر المصري في العصر المسيحي، دار قباء (القاهرة)، ٢٠٠٠.

T.D. Barnes, "Philostratus and Gordian" *Latomus* 27 (1968), pp. 581-597.

G.W. Bowersock, "The biographer of Sophists" in *Greek Sophists in the Roman Empire*, Oxford 1969, pp. 1-16.

٢- ديو خريسوستوموس الفيلسوف الأخلاقي:

لم يكن ديو من بروسا Prusa (أوتيتوس فلافيوس كوكيانوس ديو T.Flavius Cocceianus Dio) مجرد واحد من السوفسطائيين الجدد بل كان مفكراً من العسير تصنيفه. لقد علمته ظروفه الصعبة أن يكون رواقى النزعة وکلياً أيضاً وفيلسوفاً أخلاقياً وسياسياً متفلسفاً. ولكنه مع ذلك يضلل الدارسين بسيرته المنقلبة وجمعه بين الأشتات. فهو يؤكد على قدسية دلفى فى جولاته ومحادثاته الفلسفية، وهو يكتسب وضعة درامية من النمط الكلاسيكى ويجمع فى شخصه بين سقراط وديوجينيس اللا إرتى وزينون.

ربما ولد ديو عام ٤٠ م لأب يدعى باسيكراتيس Pasikrates ميسور الحال وكانت أمه من أباميا Apameia ونفى فى عصر دوميتيانوس من روما ومن وطنه الأصلي، ثم عفى عنه فى عصر نيرفا وصار صديقاً لثرايانوس. ومات بعد عام ١١٢ م.

تلقى تعليماً خطابياً ولو أننا لا نعرف شيئاً عن معلميه فى هذا الفن، وتلقى تعليماً فلسفياً على يد موسونيوس روفوس Musonius Rufus واقترب من أن يكون سوفسطائياً كما يبدو من بعض أعماله فى هذه الفترة. ولعل ذلك ما جذب به إلى روما قادماً من المدينة الصغيرة بروسا Prusa التى تقع فى بيشينيا فى آسيا الصغرى. تنسب إليه ثمانون خطبة إثنان منها من تأليف تلميذه فافورينوس Favorinus. وأول الأعمال التى نملكها من تأليفه (خطبة ٢٩) هى خطبة جنائزية ترثى الغلام الذى هام به الامبراطور تيتوس واسمه ملانكوماس Melancomas، وربما ألقى فى نابلى عام ٧٠ م وهى هزيلة، ولكنها جذابة. أما الخطبة الأخرى

= Idem, Approaches to the Second Sophistic. Pennsylvania 1974.

G. Kennedy, The art of Rhetoric in the Roman World. Princeton 1972, pp. 556-65.

I and M.M. Avotins, An Index to the Lives of the Sophists of Philostratus. Hildesheim 1978.

E.L. Bowie, "Hellenes and Hellenism in Writers of the Early 2nd Sophistic", pp. 183-204 in S. Said (ed.), Ελληνισμός (E.J. Brill 1991).

S. Follet, "Divers aspects de l'hellenisme chez philostrate", pp. 205-216 in S.Said (ed.), Ελληνισμός (E.J. Brill 1991).

"مدح الشعر" (بفتح الشين) وهى أكثر خفة فهى من النوع اللعوب Paignion. أما خطبة تيمبى Tempe أو ممنون Memnon التى أثارت إعجاب سينييسيوس Synesius^(٣٨) القورينى (٣٧٠-٤١٣ م) تلميذ هيباتيا بالإسكندرية فقد تكون أكثر فخامة. ولكننا لا نصل إلى قمة هذا السوفسطائى إلا فى الخطبة الطروادية والأوليمبية. فخطبته "الطروادية" ترفض سرد هوميروس للحرب الطروادية بخلط مسلى لجدل برهانى ad hominem واللجوء إلى إيضاحات تفصيلية. ويبدو أنه كان يعرف هوميروس جيداً ويحبه. أما خطبته الأوليمبية فهى من الوزن الثقيل وتجمع بين الفلسفة والخطابة، وربما أقيمت فى الألعاب الأوليمبية عام ٩٧ م. وهى تستكشف أفكار البشر عن الآلهة وتلمس أعمالهم الإبداعية بهذا الصدد، وتتميز خطاب ديو بمقدمة مطولة تستهدف توريث المتلقى وجذب انتباهه وتعاطفه بالإشارة إلى تجارب المؤلف نفسه الشخصية، وذلك قبل الولوج إلى الموضوع الرئيسى الذى يتناوله فى كل مرة بأسلوب منظم ومدروس.

وهذه البلاغة لم تكن تستهدف فقط الاستعراض الخطابى. ففي عام ٧١ م أصدر ديو خطبة أو مقالا بعنوان "فى الرد على الفلاسفة" ربما بإيحاء من رعاته الفلافيين وصديقه كوكيوس نيرفا Cocceius Nerva (قنصل نفس العام). وهى صرخة تحدى فى وجه العالم الفكرى الإغريقى المتوهج آنذاك فى روما. ولم يستثنى من هؤلاء الفلاسفة موسونيوس Musonius الذى تعلم ديو على يديه الفلسفة الرواقية فى الستينيات من القرن الأول الميلادى. ولكنه كان رقيقاً فى نغمة الحديث عن معلمه، ويبدو ذلك واضحاً إذا قارناها بالنغمة الغاضبة التى بلغت حد المطالبة بنفى أتباع سقراط وزينون من البر والبحر. وهذا ما يجعل هذه الخطبة مثلاً صارخاً للخطبة السوفسطائية عالية النبرة. يتضح ذلك أيضاً من خطبة ديو الموجهة إلى الإسكندرانيين، والتى بها يؤدي خدمة ملموسة للسلطة الامبراطورية فى روما.

ففى عام ٧٢م تقريباً خاطب ديو أهل الإسكندرية وحثهم على ضبط النفس والتقليل من أعمال العنف، وأنهى باللائمة على الكليبيين الذين أثاروا القلاقل بسبب المسارح وسياقات الخيل. وتستهدف جميع خطبه إمتاع المتلقى إلى جانب تحقيق أغراض وأهداف عملية مختلفة. ويتأكد ذلك من خطبته إلى أهل رودس (خطبة ٣١) وطرسوس (خطبة ٣٤ و ٣٣).

وكرس ديو بعض مقالاته أو محاوراته للفلسفة، وناقش بعض الموضوعات مثل العبودية والحرية (خطبة ١٤ و ١٥) والجمال (خطبة ٢١) والرأى (خطبة ٦٦) وتعزى الخطبتان الأخيرتان إلى فترة نفيه، وكذلك تلك الخطب التى كان فيها ديوجينيس المتحدث الرئيسى (خطبة ٦، ٨-١٠). وتعالج الخطبة ١-٤ موضوع الملكية. وهناك خطبتان مفقودتان وجهتا إلى ترايانوس فى أثناء زيارات ديو لروما مبعوثاً دبلوماسياً من بروسا (عام ١٠٠-١٠٧م؟). وكانت كلها محاولات من جانب ديو لتطبيق النظريات الهيلنستية فى الحكم الفردى على النظام الامبراطورى الرومانى. ومع أن هذه النصوص ليست رفيعة المستوى، إلا أن تصويرها للملك الخير تحت رعاية وحماية القوة الإلهية ضمننت لها تأثيراً قوياً على العصر البيزنطى المسيحى.

كان أفلاطون النموذج الأعلى لديو، ولذا لا غرو أن يأخذ محاوره "فايدون" معه فى منفاه جنباً إلى جنب مع خطبة ديموستثيس "فى السفارة الكاذبة". ويعكس مؤلف ديو "خاريديموس" Charidemos تأثير أفلاطون الملموس ولاسيما الوضوح والجاذبية. قد يكون خاريديموس شخصية خيالية، ولكنه يتملك عواطفنا وربما صاغها ديو تحت تأثير موت ابنه المفجع. وفى "يوبويا" (٧) نلمس تجاربه الشخصية وتصويره الرعوى للحياة العائلية فى الجزيرة الجبلية يوبويا. وتأخذ هذه الخطبة مع "خريسييس" Chryseis (٦١) طابع القصة إذ توظف لإبداع قصة خيالية تختلف عن ما هو سائد لدى كتاب القصة فى ذلك العصر، وهو بذلك يستبق لوكيانوس.

لقد أعجبت الأجيال التالية في بيزنطة وغيرها بأعمال ديو، وهذا ما ضمن لها البقاء وإن لم يكن على نحو كامل. سافر بوليمو إلى بيشينيا بهدف الاستماع إليه. واعترف به فافورينوس Favorinus مرشداً ومعلماً. واصطحبه الامبراطور ترايانوس في عربته أثناء سير موكب النصر على داكيا (١٠٢م تقريباً).

وتعزى إلى ترايانوس عبارة قالها لديو "أنا لا أفهم ما تقول، ولكنى أحبك كما أحب نفسي"^(٣٩). ولكن جمهوره الإغريقي كان بالقطع يفهمه ويتابعه وإن كان يفضل العودة لهوميروس والهيلينية الصافية على ذلك الذى يذكرهم بأفلاطون والإغريقية الأتيكية الواضحة والمتواضعة^(٤٠).

٣- آيليوس أريستيديس وأناشيده النثرية :

إشتد صخب الحركة الخطائية المزدهرة والتي أسماها فيلوستراتوس الحركة السوفسطائية الثانية، ووصلتنا عنها وثائق من النقوش والبرديات. ووسط كل ذلك الصخب واللجب ولد في هادريانوثيراي Hadrianutherae في ميسيا Mysia بشمال غرب آسيا الصغرى عام ١٧٧م خطيب ذو مواهب ظاهرة، إنه آيليوس أريستيديس D. Aelius

Philostr., V.S. 107. 488.

(٣٩)

E. Berry, "Dio Chrysostom the moral Philosopher" G & R 30 (1983), راجع مايلي: (٤٠) pp. 70-80.

V. Valdenberg, "La theorie monarchique de Dion Chrysostome" REG 40 (1927), pp. 142-162.

R. Høistad, Cynic hero and Cynic king, Uppsala 1948.

G. Kennedy, The art of rhetoric in the Roman World. (Princeton 1972), pp. 566-582.

F. Trisoglio, "Le idee politiche di Plinio il Giovane e di Dione Crisostomo" P. Pol. 5 (1972), pp. 1-43.

P.A. Brunt, "Aspects of the Social Thought of Dio Chrysostom and the Stoics", PCPhS n.s. 19 (1973), pp. 9-34.

P.Desideri, Dione di Prusa. Un intellettuale greco nell' impero romano. Messina & Florence 1978.

C.P. Jones, The Roman World of Dio Chrysostom. Harvard 1978.

M.H. Quet, "Rhetorique, Culture et Politique. Le fonctionnement du discours idéologique chez Dione de Pruse et dans les *Moralia* de Plutarque" Dialog d'hist. et arch. 4 (1978), pp. 51-117.

Aristides الذي قام برحلات إلى مصر ورودرس وكيزيكوس وروما (١٤٤ م). تعلم الأدب الإغريقي على الاسكندر كوتيايون Alexander Cotiaeon مربى الإمبراطور ماركوس أوريليوس. وتعلم الخطابة في أثينا على يد هيروديس أتيكوس. ذهب إلى معبد أسكليبيوس في برجامون طلباً للعلاج. وظل هناك عشر سنوات في انتظار الشفاء الذي جاءه في صورة أحلام غريبة تراوده عندما نام على أرض هذا المعبد، كما تستوجب التقاليد المتبعة من طلاب الشفاء. وكان ذلك العلاج الذي تلقاه أريستيديس هو الذي جعله يلتقى بكبار الشخصيات في الإمبراطورية الرومانية الذين يصلون تباعاً إلى نفس المكان ولنفس الغرض. كان آيليوس أريستيديس عليل الصحة ضعيفاً إذن أمام الخزعبلات والوساوس، ولكنه كان أقوى شخصية أدبية في عصره. وعندما زار ماركوس أوريليوس أزمير كان مطلبه الرئيسي أن يسمع أريستيديس وهو يلقي خطبة من خطبه. وبعد أن سوى زلزال مدمر أزمير بالأرض عام ١٧٨ م بادر أوريليوس بإعادة بنائها تكريماً لأريستيديس، الذي مات عام ١٨١ م أو بعد ذلك بقليل.

ويبدو أريستيديس أنانيا منغمساً في ذاته، ولا يشبه معظم عمالقة الأدب. ولكن القدامى وقروه ورفعوه إلى مصاف البشر. لقد كان أنموذجاً مهماً لخطباء الإغريق في العصر الروماني، ثم للأجيال التالية في العصر البيزنطي بعد ذلك، ويمكن أن يوضع اسمه جنباً إلى جنب مع ديموسثينيس. ووصلتنا معظم أعماله سليمة. كان أريستيديس استمراراً ذكياً للخطابة الإغريقية الكلاسيكية وتقاليدها الراسخة، حيث انغمس في قراءة تاريخ القرن الخامس والرابع ق.م وأدبهما. وأعجب بالتعبير المركب في الأسلوب الأتيكي الجديد بما فيه من لمحات طنانة. ويمكن القول بأنه صاحب ثورة في الأدب الإغريقي إبان العصر الروماني.

تذكرنا خطبه في مدح الوئام المدني Homonoia بمشيلاتها عند ديو خريسوستوموس. أما خطبه عن موضوعات في التاريخ الكلاسيكي فهي تعكس الجو العام السائد في المدارس الخطابية وأذواق الجماهير آنذاك. إنه إذن إبن عصره ومرآة جمهوره. ولقد أدرجه فيلوستراتوس في القائمة التي احتواها كتابه "سير

السوفسطائيين"، ولكن أريستيديس ليس كالأخرين، فهو رجل يتمتع باستقلالية التفكير والإرادة الصلبة التي لا تلين، واتبع نظاماً مميزاً في الحياة، وأبدع أدباً من نوع خاص يجعله فريداً. ولم يرغب في أن يكون مجرد واحد من السوفسطائيين الجدد، ورفض الإلقاء الخطابي المرتجل، بل وقاد حملة انتقاد وهجوم على هؤلاء السوفسطائيين. ولم يقدم أية تنازلات للفلسفة والفلاسفة المعاصرين، بل نفاهم جميعاً إلى حيث يثرثرون بكلام فارغ. ولم تشغله التكريمات والتشريفات والمكافآت والجوائز التي يسعى إليها - في عصره وفي كل عصر - من هم أقل موهبة.

يشكل الورع والمصداقية العنصرين الرئيسيين في حياة أريستيديس وعمله الأدبي. لقد وجه بعض المدائح أو أناشيد المدح hymnoi للآلهة والإلهات، وهي أناشيد نثرية رغم قدرته على نظم الشعر. وفي نشيده إلى سراجيس يستفيض أريستيديس في شرح كيفية التقرب من أحد الآلهة، ويناقش مسألة أفضلية النثر على الشعر. فالشعر يغري المتعبد بالثقة الزائدة في أقواله التي تشبه التنبؤات، فهي إذن أقوال غير آمنة ولا تنطق بالصدق. يقول أريستيديس:

"نحن نكتب المدائح enkomia في المهرجانات، ونعدد أعمال الرجال وحروبهم، ونقص القصص وندافع عن قضايانا في المحاكم. ففي كل شيء، هكذا يمكن القول، نستخدم النثر. ولكننا نظن أنه من غير اللائق أن يستخدم أولئك الأشخاص، الذين اتحفونا من قبل بقطع نثرية رائعة، النثر في الحديث عن الآلهة... الشعر لم يأت أولاً وبعد ذلك تبعه اكتشاف النثر. ولم يكن الشعراء هم الذين اخترعوا الكلمات التي نستخدمها. بل عندما كانت الكلمات والتعبيرات النثرية موجودة ظهر الشعر بعد ذلك لاستغلالها بهدف المزيد من الرشاقة والجادبية. ومن ثم إذا أردنا أن نقيم ما هو طبيعي فينبغي أن نضع إرادة الآلهة ورغباتها في المقدمة. وإذا كان علينا أن نقيم ما كان طبيعياً في السابق، أي في أوقات مبكرة وبطريقة أفضل طبقاً للشعراء، فإننا سنعطيهما قيمة أكبر إذا خاطبنا الآلهة الذين أسسوا كل تلك الأشياء بواسطة أسلوب الكلام الذي نستخدمه دون خجل ونحن نتكلم إلى

بعضنا البعض متحررين من القيود والقواعد العروضية" (4-8).

واستمر أريستيديس فى مناقشة مرونة النثر وليونته فى مقابل جهود التفعيلات العروضية وصلابتها. مع أنه كان يعرف الإمكانيات الإيقاعية فى النثر. ولعل فى دفاعه عن الأناشيد (المدائح) النثرية ما يؤهله لأن يحتل مكانة من أسهم إسهاماً بارزاً فى تاريخ الأدب الإغريقى.

وإسهام آخر يسجل لأريستيديس وهو الترجمة الذاتية. فالحكايات المقدسة أو "التعاليم المقدسة" Hieroi Logoi تعد ضرباً من ضروب الترجمة الذاتية الروحية، والتى لم يسبق لها مثيل فى تاريخ الأدب الإغريقى. فهى تكشف مكنون الحياة الداخلية للمؤلف أثناء إقامته الممتدة فى معبد أسكليپوس فى برجامون. إنها تروى الأحلام التى لاحقته والإجراءات الواجبة للتجاوب معها. ونقابل شخصيات تاريخية معروفة داخل هذه الأحلام وخارجها، بحيث نجد أنفسنا فى وسط الطبقة العليا فى آسيا الصغرى إبان القرن الثانى الميلادى. وتذكرنا مشاهد الأحلام بمؤلف أرتيميدوروس Artemidorus "تفسير الأحلام" Oneirocritica الذى سنتناوله بالحديث لاحقاً، وكذلك بعض الحكايات التى سجلت على أوراق البردى. صفوة القول إن هذه السيرة الذاتية تحتل مكانة فريدة ومرموقة فى تاريخ الأدب القديم.

ولقد اتصل أريستيديس فى أحلامه بأفلاطون وليسياس وسوفوكليس وغيرهم من كبار الشخصيات من القرن الخامس والرابع ق.م. وجدير بالذكر أن الخطيب بوليمو معاصر أريستيديس الأكبر رأى ديموستينيس فى أحد أحلامه، فما كان منه إلا أن أقام له تمثالاً وعليه نقش يقول "أقام بوليمو هذا التمثال لديموستينيس بن ديموستينيس من بايانيا Paeania وفقاً لما جاء له فى حلم" (١١).

وحتى وقت قريب لم يلتفت النقاد بالدرجة الكافية إلى أريستيديس إلا من أجل خطبه

التي ألقاها في مدح المدن ولاسيما خطبه عن روما. ومع ذلك فإن هذه الخطب الممتازة لا يمكن أن نعتمد عليها بوصفها وثائق تاريخية، بيد أننا يمكن أن نعقد مقارنة بين خطبة أريستيديس عن روما ومثيلتها عن أثينا، يقول مخاطباً روما:

"تنهض الآن كل المدن الإغريقية تحت قيادتك، وكل المباني العامة والنصب التذكارية المقامة فيها، كل هذه الزينة ووسائل الراحة تشهد لك بالجد فهي ضواحي جميلة بالنسبة لك" (60, 94).

أما أثينا فيخاطبها قائلاً:

"تتوجه كل المدن وكل السلالات إليك وإلى طرائق الحياة فيك وإلى لهجتك. فلا تكمن قوة المدينة في إقامة القلاع والحصون، ولكن في أن كل الناس يسارادتهم الحرة اختاروا طرائق الحياة فيك، وأدرجوا أنفسهم قدر المستطاع مواطنين في المدينة. وتضرعوا للآلهة أن يكون لأبنائهم ولهم هم أنفسهم نصيب من جمالك، فلا تحد طموحاتهم أعمدة هرقل ولا جبال أفريقيا" (4-322).

٤- لوكيانوس ابن الفرات : المهزار المكار

جاء لوكيانوس من شرق البحر المتوسط مثل ماكسيموس الصوري. ومثله استغل الأشكال الفلسفية والخطابية لتحقيق بعض النجاح الأدبي. ولكنه تميز عن غيره بنكهة السخرية اللاذعة واستغلال موهبته المتعددة الجوانب وخياله الواسع وهيمنته الظاهرة على اللغة الإغريقية واستخدامه أسلوب إنسيابي سلس وواضح. وكل ذلك جعله يبدو لأول وهلة وكأنه جاء من عالم آخر غير ذلك العصر الذي نتحدث عنه. ولكننا بالطبع عندما ندقق النظر ونمحص نصوص لوكيانوس نكتشف أنه ابن عصره دما ولحما. حقا إن عرض

(٤٢) راجع الدراسات التالية عن أريستيديس:

A. Boulanger, Aelius Aristide et la sophistique dans la province d'Asie au II^e siècle de notre ère. Paris 1923.

C.A. Behr, Aelius Aristides and the *Sacred Tales*. Amsterdam 1968.

A.J. Festugière, "Sur les discours sacrés" d'Aelius Aristide" REG 82 (1969), pp. 117-153.

لوكيانوس غير الرحيم للملابسات عصره ومعاصريه يسلط ضوءاً باهراً على الفلاسفة والخطباء والأنبياء والأطباء الذين شغلوا المشهد الثقافي في القرن الثاني الميلادي. فهو يكمل عمل فيلوستراتوس "سير السوفسطائيين" بتوثيقه للضحالة والسطحية للشخصيات الأدبية في ذلك العصر، الذين نجحوا في خلق انطباع كاذب بأنهم رسل السماء ومبعوثي العناية الإلهية لإحياء الهيلينية الكلاسيكية. ومن السهل أن نصنف كثيراً من أعماله بين منجزات السوفسطائيين الجدد، وما تبقى منها نصنفه على أنه من إفراز الحركة الخطابية. فأسلوب لوكيانوس هو نتاج الأسلوب الآسيوي الذي كرس هو نفسه وقته للتهجم عليه. أما عن الإطار الخارجي الذي أحاط به أعماله سواء أثينا الكلاسيكية أو جبل أوليمبوس أو هاديس إنما يثبت أن لوكيانوس قد أسهم في بناء كثير من الأساطير الأدبية، ثم وضعها محل تساؤلات عدة أو وضع أمام كل منها علامة استفهام كبيرة.

ومن المؤسف حقاً أن كاتباً بليغاً مثل لوكيانوس، الذي أمدنا بفيض من المعلومات عن معاصريه لا يتحدث عن نفسه كثيراً، وعندما يفعل يأتي كلامه أقرب ما يكون إلى المجاز والخيال لا الواقع. واكتشف حديثاً جداً شئ عن حياته في ثانيا ترجمة عربية لعمل من أعمال جالينوس^(٤٣) مما يعد مفتاحاً جيداً لفهم إصراره على فضح الزيف في عصره. فيقال مثلاً إنه إكتشف عملاً من أعمال هيراكليطوس وأوضح أنه كان منتحلاً لأن فيلسوفاً متميزاً قد أغرى بأن يعلق عليه تعليقاً مدروساً.

ولد لوكيانوس - ربما ١٢٠م - في ساموساتا Samosata (سامسات الحديثة) العاصمة السابقة لكوماجيني Commagene على نهر الفرات، حيث كانت الآرامية هي لغة الناس هناك، ومن المرجح أن تكون أم لوكيانوس آرامية اللسان، في حين كانت الإغريقية هي لغة الثقافة. ومن المحتمل أن يكون لوكيانوس قد ذهب إلى أيونيا لاستكمال تعليمه الإغريقي والخطابي. وليس لنا أن نأخذ مأخذ الجدية ما يرد في ترجمته الذاتية فيما يشبه ما جاء عند كسينوفون عن "اختيار

G. Strohmaier, "Übersehenes zur Biographie Lukians", Philologus 120 (1976), (٤٣) pp. 117-122.

هرقل" المنسوب إلى بروديكوس^(٤٤). فقد جاء اختيار لوكيانوس بين سيدنين إحداهما التعليم Paideia والأخرى النحت Glyptike. كما رأى فى الحلم عندما واجهت أسرته مشكلة اختيار الطريق نحو مستقبل حياته. فهذه وسيلة اتباعها لوكيانوس ليسلى ويمتتع جمهوره، عندما عاد من أيونيا شاباً يافعاً وقص عليهم الحلم (Enypnion) فى ساموساتا. ولا داعى لتصديق أنه عمل محامياً فى أنطاكية، فهذه الرواية نجمت عن إشارات المتكررة للمحاكم. وفى عمل آخر له يدخل فى باب الترجمة الذاتية، ويحمل عنوان "المتهم مرتين" (Dis Kategoroumenos) يخبرنا لوكيانوس أن حلمه الذى شاهد فيه Paideia ووعده بالتعلم قد تحقق. فهى تلاحقه الآن بوصفه تلميذها المرتد وتشكو "الخطابة" (Rhetorike) أنها وجدته صعلوكا يتسكع فى الطرقات فى أيونيا فعلمته وربته وأطلقت له العنان لكى ينطلق فى حياته، مما أخذه من أيونيا وبلاد الإغريق قاطبة إلى إيطاليا وبلاد الغال (المتهم مرتين ٢٧). وإلى هذه الفترة ينتمى عمله "مدح ذبابة".

لم يداوم لوكيانوس طويلاً فى التعامل بجدية مع الفلسفة، وربما لم يتعامل قط هكذا مع الفلسفة. وفى محاورة "نيجرينوس" (Nigrinus) يخبرنا كيف أن هذا الأفلاطونى نيجرينوس قد اكتشف لا جدوى الطموحات العامة ومكافآت الفضيلة الهزيلة. ولعل فى ذلك القول ما يقرب لوكيانوس من التفلسف الجاد كما لم يحدث من قبل. وهذا ما حدث فى محاورة "ديموناكس" (Demonax). ولكنه فى معظم المحاورات يرتكب نفس الحماقات التى توجهها "المحاورة" إليه "لقد أخذ منى القناع التراجيدى المنضبط، وجعلنى أضع على وجهى قناعاً آخر كوميدياً، وساتيراً ويكاد يكون مضحكاً. ولكى يشاركنى إلترامى بالحدود أحضر الفكاهة والهجوم السافر والكليبية وإيوبوليس وأريستوفانيس وهم من الرجال القادرين على السخرية من كل ما هو مقدس ومستقيم، وبعد ذلك استحضر أحد الكليبيين

(٤٤) راجع أسطورة "اختيار هرقل" فى مقدمة "هرقل فوق جبل أويتا" تأليف سينيكا ترجمة وتقديم مع النص اللاتينى الكامل ومعجم أسطورى بقلم أحمد عثمان. دار الثقافة، القاهرة ١٩٨٥، ص ١٣-١٧.

القدامى ويدعى مينيبوس Menippus (من جادارا) وهو بحق كلب له عضّة نافذة وله نباح مسموع، ولقد وضعه ليقف بجوارى أيضاً" ("المتهم مرتين" ٣٣) (٤٥).

نشك كثيراً في أن لوكيانوس بعد الأربعين - كما يزعم - صار فيلسوفاً جاداً وملتزماً، وتحول إلى كتابة المحاورات. لقد لعبت الخطابة السوفسطائية دوراً في تطوير مهاراته في سرد الطرائف وتقديم البراهين وضرب الأمثلة. وقدم أفلاطون وكسينوفون المثليين والأنثوذجين الأسلوبيين للوكيانوس. ومن بين المتحدثين الرئيسيين في محاوراته يبرز مينيبوس الذي تعد كتاباته الساخرة أو الساتورية مصدراً من مصادر لوكيانوس ولاسيما في الخلط بين الشعر والنثر، والخلط في الموضوعات أيضاً. وكان شاعر الكوميديا أريستوفانيس من مصادره المهمة كذلك، ولاسيما في الزيارات المتكررة للعالم العلوى أو للعالم السفلى. ويضاف إلى هذه المصادر المقالات الكلية اللاذعة. فهذه المصادر جميعاً هي المسئولة عما في كتابات لوكيانوس من تساؤلات حادة وعرض ساخر ومعارضات تهكمية فاضحة، ولكنها على أية حال ليست سوقية.

ومن أصعب الأمور في دراسة لوكيانوس تصنيف أعماله أو ترتيبها زمنياً. ومع ذلك يمكن القول إن بعض أعماله تعزى للسّتينيات من القرن الثاني الميلادي. ثلاثة منها تتضمن إشارات إلى أوليمبيا وبابيلون، مما يذكرنا بحرب الإمبراطور فيروس Verus (١٦١-١٦٩م) وماركوس أوريليوس في بارثيا، كما تذكرنا بالألعاب الأولمبية عام ١٦٥م. وهذه المحاورات هي "المتهم مرتين" و "السفينة" (Ploion) و "هيرموتيموس" (Hermotimus).

لقد شاهد لوكيانوس هذه الألعاب الأولمبية والتقى برجرينوس Peregrinus المشعوذ الكلبى وحضر موته، وهذا ما يساعدنا على تأريخ محاوره "بريجرينوس" بما بعد عام ١٦٥م بقليل، وكذلك محاوره "الفارون" (Drapetai).

ويستخدم لوكيانوس شكل المحاورة في "التمائيل" (Eikones) و "فى الرقص" (Peri Orcheseos). والأولى هى مديح لعشيقه فيروس بانثيا Pantheia. والثانية نقد مريسر للبانثوميموس. وكلا العملين يرتبطان بزيارة فيروس لأنطاكية ١٦٣-١٦٦م. وعلى النقيض نجد سخريته "كيف ينبغي أن يكتب التاريخ" (Pos dei Historian Syggraphhein) وهى رد فعل على كتابات مؤرخى الحرب البارثية المذكورة سلفاً.

أما إشارة لوكيانوس فى "التهمة مرتين" و "هيرموتيموس" إلى أنه بلغ الأربعين فقد توحى بأنه ولد حوالى عام ١٢٠م. وفى السبعينيات من القرن الثانى الميلادى قبل مناصبا فى إدارة حاكم مصر. ولم يكن من العسير عليه تبرير ذلك ("الدفاع" Apologia) والتميز والتفريق بين القيام بواجبات الوظيفة الرسمية من جهة، واستغلال النفوذ والقدرات المهنية كنوع من البغاء، وهو ما هاجمه من قبل فى محاورة "عن المأجورين" (Peri ton epi misthon synonton). ويشير لوكيانوس إلى سنه المتقدمة فى "هرقل" (٧) وآخر إشارة للتاريخ ترد فى "الإسكندر" (٤٨). فهى تتحدث عن الامبراطور ماركوس أوريليوس المؤله، أى أنها لم تنشر إلا بعد ١٨٠م ولو أنها ربما ألفت حوالى ١٧٠م. ويرد فى موسوعة سودا (سويداس) أنه فى عصر ترايانوس وخلفائه قتل لوكيانوس بواسطة الكلاب التى مزقته إرباً إرباً، وأنه الآن يتعذب فى الجحيم لأنه أشاع الأكاذيب عن المسيح ("برجرينوس" ١١، ١٣).

فى كثير من الحالات يشير لوكيانوس إلى جمهوره ("هرقل" ٧). وفى حالات أخرى يشير إلى جمهور محدد "صيد السمك" (٢٦) (Halieus). وفى "هارمونيديس" (Harmonides) نشعر بأن الخطاب موجه لشخص واحد، إنه السيد الراعية صاحب النفوذ والأتباع. تبدو بعض مقدماته Prolaliai وكأنها مقدمة خطبة سوفسطائية من الطراز المتداول. ولكن مقدمة "زيوكسيس" (Zeuxis 1-2) توحى بأن هذا العمل ينظر إليه على أنه قصة. أما محاورة

"ديونيسوس" (Dionysus 5) فقد أصابها الضرر وأسيئ فهمها من المبالغة في تسليط الضوء على العناصر الساخرة والكوميديية فيها دون بقية المضمون الجذاب.

وهذان العملان يرتبطان بالتجديد الذى أدخله لوكيانوس على فئة فى "المتهم مرتين"، والذى طالما اعتز به وتفاجر، وكأن هذين العاملين كانا بمثابة مقدمات لخطبة إنشادية سوفسطائية عادية ("ديونيسوس" ٧ "وزيو كسيس" ١ - ٢). ومن ثم فعلينا أن نعتبر لوكيانوس سوفسطائيا من نوع خاص، وجوالا بين المراكز الثقافية، ومنظما لحفلات الإنشاد فى القصور والمسارح. فمن مضيفيه ورعاته من كان يقطن فى شمال إيطاليا ومقدونيا وفيليبوبوليس (الآن بلوفديف Plovdiv) فى أقصى طراقيا وأثينا وافيسوس وأوليميا وأنطاكية.

ومما لا شك فيه أن لوكيانوس حقق شهرة عريضة واكتسب صداقات كثيرة، ووزعت أعماله فى هيئة كتب هنا وهناك. ولقد قدم بعض أعماله لهذا الشخص أو ذاك بالإسم "فكيف ينبغى أن يكتب التاريخ" مهدى إلى فيلو Philo و "برجرينوس" إلى ساتورنينوس Saturninus (الذى يسميه لوكيانوس Kronios مع أنه ينتقد المؤرخين الذين يتصرفون هكذا فى الأسماء الرومانية) (راجع "كيف ينبغى أن يكتب التاريخ" ٢١). أما "الإسكندر" فمهدى إلى كيلسوس Celsus الأبيقورى. وهى كلها أعمال فى شكل المقالات وفى صورة رسائل.

واستهل لوكيانوس بعض المحاورات مثل "نيجرينوس" بخطاب لهذا الفيلسوف - الذى تحمل المحاوره إسمه عنواناً - حيث زاره لوكيانوس فى روما، وفى هذه المحاوره أظهر هذا الفيلسوف حماقات العاصمة ورذائل أهلها. وفى مثل هذه المحاورات يتوزع الكلام بين كثير من المتحاورين، والمحصلة النهائية هى تقديم المزيد من الشخصيات الكاريكاتيرية للمدارس الفلسفية. فهذا ما نجده فى "حيوات للبيع" (Bion) (Prasis) و "خارون" (Charon) و "مينيبوس" (Menippus) و "حوار الموتى" (Nekrikoi dialogoi).

يعد لوكيانوس هجاء، ولكنه كان مثل أريستوفانيس يستهدف المتعة أساساً. ومع أن المجتمع المعاصر له كان هو هدف السخرية وضحتها، إلا أن كتابات لوكيانوس ذهبت إلى ما وراء ذلك، إذ شملت الخطباء والفلاسفة ورجال الدين والفنانين والرعاة من الطبقات العليا. وهذا بالضبط ما قاده إلى ما وراء الواقع المعاش. وهذا ما يتضح بصورة جلية في "حوار الآلهة" (Theon dialogoi)، إذ يغوص في قصص العشق التي كان الآلهة والإلهات أبطالها وضحاياها. وترد تلميحات لعيون الأدب الإغريقي الكلاسيكي ولا سيما هوميروس. فعند الحديث عن رغبة أبوللون في أن يضبط متلبساً في فراش إلهة الجمال والحب والتناسل أفروديتي نتذكر "الأوديسيا" (الكتاب ٨ أبيات ٣٣٤ ما يليه)، وهو يبالغ في تصوير عاهة الإله الأعرج هيفايستوس.

ولنقرأ الحوار التالي بين زيوس كبير الآلهة وجانيميديس، الغلام الذي كان يرعى الغنم، وأعجب به زيوس واختطفه وطار به إلى السماء:

"جانيميديس: ولكن ماذا لو أردت أن ألعب؟ من سيلعبني؟ هل سيكون هناك فوق جبل إيدا كثيرون من أقراني؟

زيوس: سيكون هنا من تلاعبه. أنظر هناك، هاك إيروس.. وستجد هنا الكثير من قطع الزهر. المهم أن تبتهج وتسعد بالحياة هنا، وتتوقف عن الحنين للأشياء السفلية.

- وكيف يمكن أن أكون أنا معيماً لك؟ هل علي أن أعتنى بقطعان الأغنام هنا أيضاً؟

- لا.. بل ستصب لنا الخمر، وستتولى أمر النيكثار، وتعتنى بنا ونحن نجلس إلى المائدة.

- هذا أمر بسيط تماماً، فأنا خير بصب اللبن، وأعرف كيف أمسك بإناء اللبن.

- مرة أخرى تعود إلى تلك الأمور السفلية، (مخاطباً نفسه) ويظل يتحدث عن اللبن ويظن أنه سيكون في خدمة بعض البشر (مخاطباً جانيميديس)

نحن الآن فى السماء ! دعنى أخبرك بذلك، وكما قلت لك منذ قليل شرابنا هنا هو النكتار.

- : وهل هذا الشراب يا زيوس الذى من اللبن ؟
- : توأ ستعرف، وعندما تذوقه لن يعاودك الحنين إلى اللبن.
- : وأين سأنام ليلاً ؟ مع إيروس قرينى فى اللعب.
- : لا... فمن أجل هذا أحضرتك إلى هنا. سنام معا.
- : ألا تعرف كيف تنام بمفردك ؟ أتفضل أن تنام معى ؟
- : نعم... ولا سيما أنك فتى رائع الجمال^(٤٦). ("حوار الآلهة " ٤)

٥- الكيفرون وحياة العامة :

لا نعرف شيئاً مؤكداً عن الكيفرون Alkiphron، لا مولده ولا شخصيته. كل ما هنالك وصلتنا ١٢٣ رسالة من تأليفه وتصفه على أنه خطيب Rhetor. وهناك وجه شبه بينه وبين لوكيانوس فى أسلوب معالجة بعض الموضوعات، مما يرجح أنه عرف لوكيانوس وتأثر به. ومن المحتمل أنه كتب أعماله فى الفترة من ١٧٠-٢٢٠م. وقد يكون من أصل سورى. وتنسجم هذه الرسائل مع بقية أدب عصرها وتنشغل بإحياء الأدب والسياق التاريخى فى أتيكا القرن الرابع ق.م. الذى يوحى بجوريفى وحضرى يحمل نكهة الكوميديا الحديثة، وليس مجتمع القرن الثانى وبداية الثالث الميلاديين. ففى رسائل صيادى الأسماك والمزارعين يتركز الاهتمام على طبائع الناس. ويولى المؤلف عناية خاصة باختيار الأسماء ذات المعانى مثل فيلو كوموس Philokomos (المحب للريف) وأستيللوس Astyllos

(٤٦) راجع الدراسات التالية:

- A.R. Bellinger, "Lucian's dramatic Technique" YCLS 1, (1928), pp. 3-40.
- F.W. Householder, Literary quotation and allusion in Lucian. New York 1941.
- B.Baldwin, "Lucian as a Social Satirist" CQ n.s. II (1961), pp. 199-208.
- Idem, Studies in Lucian. Toronto 1973.
- G. Anderson, Studies in Lucian's Comic Fiction. Leiden 1976.
- Idem, Lucian, Theme and Variation in the Second Sophistic. Leiden 1976.
- C. Robinson, Lucian and his influence in Europe. London 1979.
- J. Hall, Lucian's Satire. New York 1981.

(المدنى أو الحضرى) (٤٧).

٦- أثيناىوس النوقراطى على مائدة السوفسطائيين :

لا نعرف تاريخ ميلاد أثيناىوس Athenaios الذى جاء من نوقراطيس المستوطنة الإغريقية القديمة فى مصر (كوم جعيفة بالبحيرة الآن). وهى المدينة المصرية الوحيدة التى احتضنت السوفسطائيين. فلا غرو أن يؤلف ابن نوقراطيس الكاتب الإغريقى أثيناىوس Athenaios (= الأثينى) مؤلفاً عنهم بعنوان "مأدبة السوفسطائيين" (Deipnosophistai). ويأخذ هذا المؤلف شكل المحاورة الأفلاطونية، إذ تذكرنا بمحاضرة "المأدبة" Symposion لفيلسوف القرن الخامس ق.م، ويجمع أثيناىوس مادة ضخمة عن المآدب، ربما استمدّها المؤلف من المعاجم والقوائم القديمة المتداولة. تذكر الافتتاحية محاضرة "فايدون" لأفلاطون، ولكن "المأدبة" الأفلاطونية هى النموذج بلا جدال. بيد أن "حديث المآدبة" لبلوتارخوس كان فى ذهن المؤلف، بل إن شخصاً من المتحاورين يحمل إسم بلوتارخوس الإسكندرى، وربما كان من ابتداء المؤلف وقصد به أن يذكرنا ببلوتارخوس من خايرونيا - سالف الذكر فى الفصل الثانى - والذى مثلما يفعل فى "حديث المآدبة" يقلده أثيناىوس بأن يورط فى الحديث قنصلاً رومانيا هو المضيف وراعية المؤلف ويحمل اسم ليفيوس لارينسيس P.Livius Larensis وهو شخصية حقيقية عاشت فى أواخر القرن الثانى الميلادى بروما، حيث تقام المآدبة فى عصر كومودوس (١٨٠-١٩٢ م). وإذا كان بلوتارخوس يقدم لنا فى "حديث المآدبة" مجموعة أحاديث تمت فى مناسبات مختلفة، فإن أثيناىوس يتحدث عن مأدبة واحدة ومناسبة واحدة. ويمكن التعرف على بعض المتحاورين عنده بوصفهم شخصيات تاريخية مثل لارينسيس سالف الذكر، ومثل جالينوس الطبيب الفيلسوف وأولبيانوس Ulpianus الصورى الفيلسوف الكلبى الذى يقدم بوصفه النقيض الشارح لجالينوس. ولكن بقية الشخصيات من الأرجح أنها من صنع الخيال، ويحتمل أن تكون "مأدبة

(٤٧) راجع: G. Garugno, "Intrighi familiari, inesperienza ed ignoranza del contadini nelle" *Epistole Rustiche* di Alcifrone", GIF 13 (1960), pp. 135-143.
A.S. Gratwick, "Sundials, parasites and girls from Boeotia" CQ 29 (1979), nn. 308-323.

السوفسطائيين" قد كتبت بعد ٢٢٨ م.

يقع النص الأصلي "لمأدبة السوفسطائيين" في ثلاثين كتاباً لم تصل إلينا إلا في خمسة عشر كتاباً، ووصل لها ملخص يسد الثغرات. وتقع قيمتها في أنها مخزون معرفي ضخم. على سبيل المثال فإن معلوماتنا عن الكوميديا كانت ضئيلة جداً، ولم تتحسن إلا في المائة سنة الأخيرة بفضل الاكتشافات البردية في مصر. وكنا قبل ذلك نعتمد بصفة رئيسية على "مأدبة السوفسطائيين" في معرفتنا بالكوميديا القديمة والوسطى والحديثة، أي عن أريستوفانيس ومعاصريه، وكذلك مناندر وس ومعاصريه. لأن أثينا يوس وأهل عصره كانوا يهيمون شغفاً باللغة الأتيكية وثقافتها. وبالمثل نجد كما هائلاً من المعلومات عن التاريخ والفلسفة والقانون والطب، فهو يقتطف من ١٢٥٠ مؤلفاً وأمدنا بألف عنوان لمسرحيات أتيكية واستشهد بعشرة آلاف بيت من الشعر^(٤٨).

(٤٨) راجع: K. Mengis, Die Schriftstellerische Technik in *Sophistenmahl* des Athenaeus. Paderborn 1920.

وراجع رسالة الدكتوراه التالية:

L. Nyikos, *Athenaeus quo consilio quibusque usus subsidiis Dipnosophistarum libros composuerit*. Diss. Basel 1941.

الفصل الرابع

نظرية الأدب والفكر الفلسفى

١- ديميتريوس الهاليكارناسى :

لأنعرف تاريخ ميلاده ولا مماته وحتى اسمه ديميتريوس الهاليكارناسى Demetrius Halicarnensis تدور حوله الشكوك، إذ يقال إنه جاء من خلط مع ديميتريوس الفاليرى. ويقال إنه ينتمى إلى ما بعد ٢٧٥ ق.م وربما القرن الأول قبل الميلاد وله ميلول فلسفية مشائية. لم يكن الاقتصاد فى القول شرطاً من شروط التميز إلى جانب الجاذبية والفخامة والقوة، هكذا يقرر ديميتريوس الهاليكارناسى دون تحليل ودون بكاء على الماضى، حيث كان لىسياس على سبيل المثال يمتلك السمات الرئيسية المطلوبة بما فى ذلك الجاذبية، ولكنه يفتقد الفخامة والقوة. ويمتلك ثوكيديديس وهيرودوتوس الفخامة ولكن ثوكيديديس يمتاز بقدر أكبر من القوة، يقابله قدر أكبر من الجاذبية عند هيرودوتوس. ولا يحتل ديموسثينيس عند ديميتريوس تلك المكانة الرفيعة التى انفرد بها عند خطباء ونقاد تلك الفترة.

ولعل مؤلف ديميتريوس "فى الأسلوب" peri Hermeneias هو المثل الإغريقى الوحيد الباقي فى نظرية الأساليب والتاريخ المبكر لهذه النظرية. وهو جد غامض ومثير للجدل. قال البعض إنه يقدم أسلوبين الفخم والواضح، وقال آخرون إنها ثلاثة أساليب الفخم والواضح والوسط أو الرشيق^(٤٩).

وتذهب أغلبية الدارسين إلى أنه يقدم بطريقة لم نعهدها من قبل مجموعة من أربعة أنواع من الأساليب characteres هى الفخم megaloprepes، الواضح glaphyros، الرشيق ischnos والمملوء قوة deinos. وهذا الأسلوب الأخير المفعم بالقوة هو من إضافات ديميتريوس. وتجربى معالجة كل أسلوب تحت هذه

(٤٩) R.G. Austin., Quintiliani Institutionis Oratoriae Liber XII. Oxford 1948, pp.

العناوين: المضمون، المفردات وترتيب الكلمات. فالشكل والمضمون يتنافسان وفق متطلبات المواءمة، فالأسلوب الفخم يتميز باللفظ الثرى والجمل المتقنة مما يتناسب مع السرد المؤثر للمعارك والأساطير الكونية. أما الأسلوب الواضح فيتناسب مع مشاهد الحياة اليومية العادية. أما الأسلوب المملوء قوة فيتناسب مع الغضب والجدل الخلافي العنيف. أما الأسلوب الرشيق فيتناغم مع شعر سافو في الحب وأغاني الزفاف على سبيل المثال. ويناقش ديميترىوس أسلوب أدب الرسائل في الفقرات ٢٢٣-٢٣٥ فيقول إن الرسالة تفصح عن شخصية صاحبها، وينبغي ألا تتسم بالتهالي الكاذب أو الانتفاخ الخادع، ولا تتورط في حوار جدلي مفكك، لأنها في النهاية مكتوب يرسل في شكل هدية للمستقبل^(٥٠). وفي إطار معالجة الأسلوب الواضح (فقرات ١٢٨-١٨٩) يركز الانتباه على "قوة الجذب والتأثير" (charis).

٢- ديونيسيوس الهاليكارناسي

لا نعرف تاريخ مولد ديونيسيوس الهاليكارناسي Dionysius Halikarnesis، ولا تاريخ موته. ولكنه على أية حال وصل إلى روما حوالي عام ٣٠ ق.م قادماً من مسقط رأسه هاليكارناسوس (بودروم Bodrum في تركيا الحديثة) على ساحل آسيا الصغرى الغربى، ومكث في روما ٢٢ عاماً. أدى تعليمه الخطابي المتميز إلى أن صار يكره كراهية مطلقة الأسلوب الفضفاض والزخرفى الذى سمى بالمدرسة الآسيوية. ورأى فى الرومان تذوقاً صحيحاً لأسلوب الخطابة الأكثر تهذيباً. وفى عاصمة الإمبراطورية الرومانية وجد ديونيسيوس نفسه فى صحبة البعض من بنى جلدته الإغريق المقيمين فى روما، وبعض المواطنين الرومان المثقفين والمتحدثين بالإغريقية. وهذا المحيط الاجتماعى والثقافى هو الذى شكل الخلفية لكل محاولاته فى مجال الكتابة الأدبية.

G.M.A. Grube, A Greek critic: Demetrius on Style. Toronto 1961

(٥٠) راجع:

D.M. Schenkeveld, Studies in Demetrius "on Style". Amsterdam 1964.

كان ديونيسيوس مؤلفاً في مجال الخطابة والتاريخ. وفي المجال الأول يبدو أنه مارس مهنة تدريس الخطابة لصغار الرومان، وكتب بعض المقالات التعليمية، ولكنه مع ذلك لم يمارس الإلقاء الخطابي بنفسه. وبوصفه مؤرخاً كان يرعاه كوينتوس آيليوس توبرو Q. Aelius Tubero الذي كان هو نفسه مؤرخاً. كان ديونيسيوس يستهدف شرح ظاهرة بزوغ روما القرية الصغيرة وكيف تطورت وأصبحت إمبراطورية شاسعة وقوة عالمية. لقد أراد أن يفسر هذه الظاهرة الفذة لجمهوره الإغريقي والروماني أيضاً. على أية حال فإن جانبي موهبة ديونيسيوس، الخطابية والتاريخية، تكاملاً وتضافراً، إذ قيل إن عمله التاريخي كان بمثابة وسيلة للحصول على الأمثلة الشارحة لنظريته في الخطابة. وتكشف دراساته المفصلة للخطباء الإغريق في العصر الكلاسيكي جنباً إلى جنب مع تحليله الدقيق لتواريخ ثوكيديديس عن جوهر مؤلف نابته إلى درجة غير عادية، حيث أنه قد وضع يده على العلاقة التلازمية بين الأسلوب اللغوي والتاريخ بالنسبة للرجال صانعي الأحداث التاريخية وأولئك الذين يكتبونها تاريخاً. كان ديونيسيوس يعتقد أن عمله سيفيد دارسي الفلسفة السياسية بدرجة لا تقل عن فائدته لدارسي الأسلوب اللغوي. وعلى الرغم من نواياه الطيبة فإن حكمه على الخطباء يتأثر بصرامة الأحكام البلاغية التقليدية، ولا سيما فيما يتصل بالهاجس التقليدي لمفهوم المحاكاة mimesis التي كان لديونيسيوس مؤلف عنها بعنوان "في المحاكاة" peri mimeseos وصلتنا منه بعض الشذرات. وفيه يصدر أحكاماً على مختلف الكتاب تقرب من أحكام كوينتيليانوس^(٥١). وله مجموعة مقالات بعنوان "عن الخطباء القدامى" peri ton archaion rhetoron.

وفي مقاله عن ديموستينيس يورد أمثلة كثيرة لشرح مختلف الأساليب النثرية، ويراجع بعض الجمل المرتبكة ويوضح كيف يمكن إعادة بنائها. وفي مقالة عن ترتيب الكلام

(٥١) أحمد عثمان، الأدب اللاتيني العصر الفضي، ص ٢٤٣-٢٣٨. وعن رأي ديونيسيوس في أسلوب سوفوكليس راجع أعلاه الباب الثالث، ص ٣٥٠.

الوحيد في التراث الإغريقي حول هذا المجال، يستخدم نفس الوسيلة كي يظهر كمال البنيان في بعض الفقرات الرائعة. ونجد هذه الآراء أصداء واسعة في المؤلف المعروف باسم "في الأسلوب السامي" Peri hypseos والذي سنتطرق له في الصفحات التالية. وتزد هذه الأصداء كذلك في تحليل ديونيسيوس لأسلوب ديموستينيس من حيث ترتيب المفردات. بل إن تحليله للأبيات ٥٩٣-٥٩٦ من الكتاب الحادي عشر في "الأوديسيا" الهومرية جذاب وحصيف. يولي ديونيسيوس عناية خاصة للتأثير العاطفي الناجم عن طول المقاطع والكلمات أو قصرها، وعلاقة كل ذلك بالمعاني التي تحملها هذه الكلمات.

وفي مؤلف ديونيسيوس "خصائص ثوكيديديس" (peri ton Thoukydidon idiomaton) تشير تحليلاته لأسلوب ثوكيديديس السخرية في كثير من الحالات، وإن كان لا يستحق كل ذلك التهكم من الدارسين المحدثين. كان ثوكيديديس محط إعجاب الجميع في عصر ديونيسيوس، ولكن فقهاء العصر الأوغسطي الذين اختلط بهم ديونيسيوس لم يملكوا القدرة على إصدار حكم نقدي. وعلى أية حال فلقد اعترف ديونيسيوس عن طيب خاطر أن ثوكيديديس هو أفضل المؤرخين (De Thuc. 2, kratiston). ولم يكن يضمريته الانتقاص من قدره. ووجد أن من واجبه الأكاديمي إظهار نقاط الضعف في هذه "الرائعة" أي تواريخ ثوكيديديس. وبدأ الدارسون المعاصرون يبررون هذا الموقف تجاه "إغريقية" ثوكيديديس التي كانت من قبل فوق النقد. ولكنهم لا يتعاطفون بنفس القدر مع ديونيسيوس في مقولته بأن ثوكيديديس أساء اختيار موضوع تواريخه أي الحروب البلوبونيسية. يقول ديونيسيوس:

"عندما يستخدم ثوكيديديس أسلوبه باعتدال مدروس، فإنه يبدو سامياً وذا طراز فريد من نوعه. ولكنه عندما يستخدمه بمبالغة وضد الذوق السليم دون أن يحسب حساب الظروف والملابسات (مقتضى الحال) ودون اعتبار للدرجة المطلوبة، فإنه يستحق اللوم" (De Thuc. 51).

وبالنسبة لأفلاطون يقول ديونيسيوس في رسالة موجهة إلى شخص يدعى جنياس بومبيوس Cn. Pompeius "تستهدف لغة أفلاطون، كما قلت من قبل، الجمع بين أسلوبين مختلفين السامي والسهل الواضح... ولم يحقق النجاح في كل منهما بنفس الدرجة... ولا يحسب أحد أنني أقول هذا في إدانة عامة للأسلوب المنمق وغير العادي الذي يكتب به أفلاطون. قد أكون مخطئاً في اتخاذ هذا الحكم إزاء رجل عظيم مثل أفلاطون، فعلى النقيض من ذلك أنا أدرك أنه كتب في موضوعات كثيرة كتابات عظيمة غاية في القوة وإثارة الإعجاب" (Epist. ad. Pomp. 758-61.).

لا يمكن إهمال أو إغفال النقد الأدبي في كتابات ديونيسيوس. أما بالنسبة لكتاباته التاريخية فهو يستحق التقدير لجدده في البحث وانسيابه السلس في العرض. يتابع مؤلفه "الآثار الرومانية" Rhomaike Archaialogia، الذي بقي لنا منه ما يربو على النصف، تاريخ روما منذ ظهورها حتى الحرب البونية الأولى وهو يكمل تاريخ تيتوس ليفيوس. وهذا أول تاريخ مفصل بالإغريقية لنشأة روما في عشرين كتاباً وصل منها ما يربو على العشرة. نشر هذا العمل ابتداءً من عام ٧ ق.م.، ويصر المؤلف على القول بأن الرومان من أصول إغريقية، وهذا أمر واضح من سماحة الرومان مع الشرق كما يزعم. إنه يخاطب بذلك الطبقة المثقفة من الرومان الذين كان بوسعهم أن يقرأوا كتابات فابيوس بيكتور Fabius Pictor بالإغريقية^(٥٢). وكانوا يسرون بهذا الوصف لأجدادهم. يضاف إلى ذلك أن ديونيسيوس يسدد لروما والرومان الدين الذي يدين به لهذا البلد المضيف وأهله حيث توافرت له سبل العيش الرغد. وكان أسلوبه في سداد الدين رشيقاً ووقوراً^(٥٣).

(٥٢) راجع أحمد عثمان، الأدب اللاتيني العصر الذهبي، ص ١١٨-١١٩.

(٥٣) راجع الدراسات التالية:

S.F. Bonner, The Literary treatises of Dionysius; a study in the development of critical method. Cambridge 1939.

E. Noé, Ricerche su Dionigi d'Alicarnasso. Ricerche di storiografia Antica, (Pisa 1979). pp. 21-116.

F. Hartog, Rome et la Grèce: les choix de Denys d'Halicarnasse", pp. 149-168 in S. Said (ed.) *Ελληνισμός* (E.J. Brill 1991).

٣- لونجينوس والسمو فى الإبداع والتلقى :

من المؤكد أن مؤلف "فى السمو" Peri hypsous هو أفضل نقاد هذه الفترة، وإن كنا لا نعلم اسمه عن يقين، ولم يصلنا سوى ثلثى النص الأسمى. ولكن من المرجح أنه عاش إبان القرن الأول الميلادى. وهو يكتب بطريقة غير انفعالية كما أنه حريص على دوام التلوين والتنويع فى أسلوبه وصوره. ويسود الآن اتجاه لاعتبار المؤلف هو لونجينوس Longinus لأن أحد المخطوطات نسب إليه تحت اسم ديونيسيوس أو لونجينوس أو حتى ديونيسيوس لونجينوس، وقيل إنه عاش فى القرن الثالث الميلادى. ويشار إليه أحيانا على أنه كاسيوس لونجينوس Cassius Longinus، وفى كتاباته توجد إشارات لنقاد من العصر الأوغسطى مثل كايكيلوس Caecilius وثيودوروس Theodorus مما يرجح أنه عاش فى القرن الأول الميلادى.

على أية حال يعرف لونجينوس السمو كما يلى "إنه ضرب من الأوج أو التفرد فى الحديث.. إنه المصدر الذى منه حقق أعظم الشعراء والناثرين السيادة والشهرة الخالدة" (١-٣).

وفق هذا المعيار النقدى النادر وجد لونجينوس السمو المنشود فى هوميروس وأفلاطون وديموسثينيس وأغنية لسافو وفى لاتينية شيشرون. ذلك أن العنصر المشترك فى هذه الأعمال هو تأثيرها ورد الفعل عند المتلقى الذى يصل إلى حد النشوة. فالسمو لا يجذبنا ولا يقنعنا فحسب، بل يغمرنا بقوة لا تقاوم تدفعنا للاندماج مع المؤلف فى إلهامه وكأننا شركاء فى إبداعه. ولعل هذه تكون أول نظرية حول استقبال الأدب والفنون، أو بالأحرى التلقى الإبداعى. ينبغى أن يغمر السمو الإنسان ذا الذوق الأدبى وذا الحنكة الأدبية، فمثل هذا العمل الأدبى "يمتدح الجميع دائما" (٧، ٣).

يجمع لونجينوس فى حكمه النقدى بين التأثير الانفعالى والمعيار الأخلاقى، ذلك أن

المرء يبلغ السمو عن طريق النبل العقلى أولاً وقبل كل شئ، أى عن طريق الترفع الأخلاقى. ولعل غياب مثل هذا السمو والترفيع يشرح انتدهور الأدبى الذى حدث مثلاً فى عصر لوجينوس نفسه (٤٤). أما توافر السمو والترفيع فيضمن النجاح "فالسمو هو صدى سعة الأفق العقلى" (megalphrosyne) (٢، ٩).

يشير لوجينوس كثيراً إلى هوميروس ويثنى عليه ثناءً مستطاباً، لأنه أظهر البشر وكأنهم آلهة وأظهر الآلهة وكأنهم بشر (٩، ٧) ^(٥٤). وفى استطراد مطول عن العبقرية يقول لوجينوس إن السمو العقلى يقربنا من العقلية الإلهية (٣٣-٣٦)، والأنهار القوية تقربنا من طبيعة المحيط، وبذلك تفوق النهرات برغم هدوئها وصفاء مياهها. وفى هذه المقولة إشارة نقدية واضحة لكاليماخوس ^(٥٥). فالعظمة قد تعرض صاحبها لبعض الأخطاء والأخطار، ولكن العبقرية السابحة فى فضاء الإبداع أفضل بكثير من الموهبة المنمقة محدودة الأفق. يمتاز هوميروس وأبولونيوس وبنداروس وباكخيليديس بالجسارة والموهبة الجبارة وسعة الأفق، وهذا أفضل بكثير من الامتثال الآمن والتصاغر أمام القواعد والأصول الفنية التقليدية أو المتوارثة.

هناك ثلاث وسائل فنية للوصول إلى الأسلوب السامى أو الرفيع hypselon هى أساليب الحديث وفن اختيار المفردات وترتيب الكلمات (٨). أما ينابيع السمو الأسلوبى فهى نبل التفكير والانفعال الغلاب، وهما غريزيان ومتلازمان أوثق التلازم. وهوميروس نفسه قد انحدر من غضب المعركة المشتعلة بوهج أخاذ فى "الإلياذة" إلى مجرد السرد الانسيابى فى "الأوديسيا"، فصار كالشمس الغاربة التى لازال لها تأثير ما، ولكن ليس بنفس قوتها السابقة عندما كانت تسطع فى كبد السماء وتلسعنا بأشعتها الحارقة.

وهذا هو الفرق بين ديموسثينيس وشيشرون، فالأول يبرق كالصاعقة والثانى ينشر

(٥٤) راجع أعلاه الباب الأول، ص ٨٠-٨٩.

(٥٥) راجع آراء كاليماخوس أعلاه الباب الخامس، ص ٥٤١ ومايلها.

المشاعل الوضاعة. وهنا يكيل لونجينوس الشاء للشاعرة سافو التى أججت شعله الحب ولهيه ففجرت بركان العواطف، "لا شئ أكثر إثارةً للسمو من العاطفة النبيلة" (٨، ٤).

صحيح أن التقنية الفائقة والمتقنة هى بالطبع التى تخلق السمو، كما هو الحال فى مسرحيات يوريبيديس وتفوقه البالغ فى ترتيب الكلمات (٤٠). ولكن. الموهبة هى التى تقود التقنية إلى السمو والإبداع الحقيقى. فالكمال الفنى هو الطبيعة أو الموهبة مضافاً إليها الفن أو الصنعة.

كان للونجينوس تأثير واسع النطاق فى النقد الأدبى حتى عبر العصور الحديثة، ابتداء من بوالسو Boileau^(٥٦) وترجمته ١٦٧٤ إلى نقاد الحركة الرومانسية. ولعل فى تركيزه على المؤلف وتأثيره الانفعالى ما يذكرنا بأفلاطون، ولكن الانفعال الأفلاطونى ذو خطورة، فالشاعر عنده مجنون جاهل^(٥٧). ولذلك، جاء ربط لونجينوس بالنظرية الخطابية المعاصرة له أقرب إلى القبول. وهى نظرية تنطلق مما يمتنع ويقنع (شيشرون، الخطيب ٦٩). وسادت فى نظرية الخطابة بالقرن الأول الميلادى فكرة التركيز على السمات aretai والأساليب characteres. ومع أن الاتجاهين شكلياً متمايزان إلا أنهما متلازمان. فالأسلوب الفخم على سبيل المثال يتشكل ليظهر سمة الفخامة فى سياق خاص وملائم. وفى مثل هذا الإطار النقدى تطورت اللغة الإغريقية تطوراً واسعاً فى مفرداتها التقنية المستخدمة فى التحليل الدقيق الذى أبدعه ناقد مثل لونجينوس.

نظرية السمات هذه هى التى تطورت مما ورد عند ثيوفراستوس وقائمتيه حول الأربع سمات الرئيسية وهى اللفظ الدقيق والوضوح والمواءمة والزخرف^(٥٨).

(٥٦) J. Brody, Boileau and Longinus. London 1958.

(٥٧) راجع:

(٥٧) أحمد عثمان: قناع البريختية، ص ٩٥ وما يليها.

(٥٨) W.S. Bonner, The Literary treatises of Dionysius of Halicarnassus. قارن: Cambridge 1939, pp. 15-21.

٤- أفلوطين ابن مصر العليا:

ولد أفلوطين (Plótinós) عام ٢٠٥م فى مدينة ليكوبوليس Lykopolis (= مدينة الذئب وهى أسيوط الحديثة). وتابع دروس الأفلاطونى أمونيوس Ammonius فى الاسكندرية عندما بلغ الثامنة عشر. وكان مجرد قبول أفلوطين فى مدرسة أمونيوس يعنى أنه قبل بتعاليم أفلاطون. وظل أفلوطين يسلزم أستاذه أمونيوس إحدى عشر عاماً.

يقول أفلاطون فى محاوره "ثيائيتوس" (Theaetetos 176 a-b) "الشر موجود لا محالة على الأرض، وينبغى أن نسعى للتخلص منه بأقصى سرعة ممكنة وصولاً إلى العالم الآخر. وهذه الرحلة تعنى أن نصبح مثل إله ما استطعنا إلى ذلك سبيلاً، فعلى أن نتشبه به أى أن نكون عادلين وأطهاراً فى ضوء الروح". ولقد قبل أفلوطين هذا الأسلوب الغامض والزاهد فى الحياة، وطبقه على نفسه أكثر من أى فيلسوف معاصر له.

ولكن أفلوطين كان مشدوداً ناحية الشرق. وفى عام ٢٤٢م ذهب مع جيش الامبراطور جورديانوس الثالث Gordianus III ضد الفرس بقيادة الملك سابور. كان أفلوطين يأمل فى أن يتعرف بطريق مباشر على تعاليم مجوس الفرس وحكماء الهند. على أية حال هزم جورديانوس فيما بين النهرين وعاد أدراجة القهقري، وهرب أفلوطين إلى أنطاكية ومنها إلى روما ليستقر هناك.

وفى روما اجتذب أفلوطين بشخصيته المشيرة الدهشة وحماسه غير المحدود الكثيرين ليتابعوا محاضراته، وكان من بين صفوف جمهوره بعض الفلاسفة الراسخين مثل بورفسيريوس Porphyreus وأميليوس Amelius وكذلك بعض أعضاء مجلس الشيوخ والإمبراطور جاللينوس Gallienus وزوجته سالونيا Salonia. ولم يزعم أفلوطين لنفسه القدرة على كشف الغيبات، ولا المهارات الخطابية، ولا إتيان المعجزات. وكان سعيه منصباً لكسب الجمهور، والمحسرت دائرته فى الصفوة من

المرموقين الذين تمسوا له.

وراود أفلوطين الحلم أن يؤسس فى كمبانيا مدينة للفلاسفة تحكمها قوانين أفلاطون وتسمى "مدينة أفلاطون" Platonopolis. ولو كان هذا الحلم قد تحقق فى الغالب كنا سنصل إلى شكل ما من "الأديرة". وعلى أية حال فهذا الحلم - اليوتوبيا - لم يتحقق ويبدو أنه سيظل للأبد حبيس منطقة الأحلام. فى عام ٢٦٨م هجر بورفيرىوس أفلوطين بعد أن ساءت صحة الأخير الذى طالما أهمل نفسه فلم يحفل بطعامه وشرابه، إذ طالما دعى إلى الإهمال الكامل "لأثمال اللحم"، وصار شبه أعمى وأصيب بالجذام ومات مهملاً وحيداً عام ٢٧٠م فى منزل أحد أصدقائه بكمبانيا.

ومنذ عام ٢٥٤م أى فى سن الخمسين كان أفلوطين قد بدأ يسجل شيئاً من "محاضراته" أو "مناقشات" (Synousiai) التى عهد بها إلى تلميذه بورفيرىوس، الذى رتبها وحررها ونشرها فى ٢٤ فصلاً أو فى ست "تاسوعات" Novenae-Enneades حوالى عام ٣٠٠-٣٠٥م. وهذه التسمية نفسها جاءت من الاعتقاد فى أن للأرقام قوة سحرية غامضة. وكان كل فصل بمثابة تعليق على نص لأفلاطون أو أرسطو، أحيانا يشار إليه صراحة، وأحيانا أخرى دون أية إشارة. وفى الواقع كانت هذه النصوص الأفلاطونية أو الأرسطية بمثابة نقطة انطلاق لأفلوطين نفسه لكى يخلق فى آفاق تأملاته وأفكاره. اعتور شئ من عدم التنظيم وكثرة التكرار والاستطراد والانتقال الفجائى هذه "التاسوعات"، إلا أن بعض الفصول تأتى غاية فى النسق ودقة التعبير، وبراعة التصوير. وهذا بالضبط ما نجده فى الفصل المشهور بعنوان "عن الجميل" (١، ٦).

وكتب بورفيرىوس "سيرة أفلوطين" وفيها يقول إن أستاذه "كان يشعر بالحنج، فيما يبدو، لأنه يسكن جسداً". ثم يروى قصة النبوة التى حصل عليها أميلىوس من دلفى حيث سأل الكاهنة البيثية هناك عن مقر روح أفلوطين فجاءت

الإجابة "لقد كان مفعماً بالطيبة البسيطة والحلاوة، ويقولون أيضاً إن عقله لم ينم قط، وإن روحه كانت طاهرة تسعى دوماً نحو الإلهى الذى أحبه من كل قلبه. لقد فعل كل شئ ليحور نفسه، لكى يهرب من ذلك الطوفان المريع للحياة المتعطشة للدماء".

لقد سار أفلوطين على الطريق الذى رسمه أفلاطون فى "المأدبة"، وأدرك الإله الذى هو فيما وراء الإدراك والمدرَك حيث لا شكل له. كانت الغاية القصوى من الحياة بالنسبة لأفلوطين هى الاتحاد مع الإله الذى هو فوق كل شئ ولا يعلوه شئ.

لقد وصل أفلوطين إذن إلى حالة نسميها فى تراثنا العربى "الجزل الصوفى". وهو يعتقد أن نزوعاً غريزياً وتلقائياً نحو الكمال يمتلك البشر ويدفعهم نحو الاتحاد مع المبدأ الأول أى الإله. ولكن هذا الخلاص لا يحصل عليه إلا الطاهر طهارة كاملة. وعندما تصل الروح إلى هذه الدرجة من الطهارة والكمال تمتلك الكون كله داخلها. "وعندما تتخلص الروح من كل شئ أرضى دنيوى، وتزين نفسها بجمال وكمال الإله قدر الإمكان، تدرك الروح فجأة أن الإله موجود بداخلها، فلا شئ البتة يفصلهما، فلم يعودا إثنين بل هما إثنان فى واحد"^(٥٩).

"كل شئ داخلنا" (Panta eiso) عبارة يمكن أن تكون مفتاحاً لكل فلسفة أفلوطين الذى يقول "ينبغى أن نتحول تماماً إلى حياتنا الداخلية... الإله ليس خارج أى مخلوق بل هو داخله، إنه موجود داخل كل إنسان، رغم أن البشر لا يعرفون، إنهم يهربون منه أو بالأحرى يهربون من أنفسهم، والحكيم هو من يعود إلى نفسه، وسيجد كل شئ هناك"^(٦٠).

وهكذا نفهم كيف أحب المسيحيون الأوائل أفلوطين، وكيف كان تأثيره على

Enneades, VI, 7, 34.

(٥٩)

Ibidem VI, 9, 7.

(٦٠)

القديس أوغسطين هائلاً. وكان القديس بونافينتوري St. Bonaventure في القرن الثالث عشر هو الذي سماه "أنبل البشر" (Nobilissimus). ويروي بورفيروس أن أميليوس أراد أن يقدم القرايين للآلهة فطلب من أفلوطين أن يصطحبه، فرد الأخير قائلاً: "على الآلهة أن تأتي إلى لا أن أذهب أنا إليها". ويضيف بورفيروس أن فكرة أفلوطين في هذه الكلمات الجريئة لم تكن واضحة لهم، "لم نفهم ولكننا لم نجروء على سؤاله" (سيرة أفلوطين ١٠) (٦١). وجدير بالذكر أن العرب القدامى ترجموا أفلوطين فكان له تأثير واسع في الفلسفة العربية الإسلامية (٦٢).



الشكل رقم (٢٢)

(٦١) عن أفلوطين راجع:

Flacelière, A Literary History of Greece, pp. 384-388.

(٦٢) عن تأثير أفلوطين على العرب المسلمين راجع:

عبد الرحمن بدوي: أفلوطين عند العرب، نصوص حققها وقدم لها عبد الرحمن بدوي، الطبعة الثالثة، وكالة المطبوعات، الكويت ١٩٧٧.

F. Rosenthal, The Classical Heritage in Islam. Transl. by E. & J. Marmorstein Routledge, London & New York. (reprint 1994), pp. 154 ff.

الفصل الخامس

الأدب الشعبي: الحدوتة، الأحلام، فن الرواية

١- أرتيميدوروس الإفييسى مفسر الأحلام:

هذا كاتب لا نعرف له تاريخاً محدداً للميلاد والمات، ولكنه على الأرجح عاش فى القرن الثانى الميلادى. ومن بين كل الأعمال التى كتبت عن الأحلام وتفسيراتها لم يصلنا بصفة كاملة سوى عمل أرتيميدوروس "تفسير الأحلام" (Oneirocritica)، الذى كتب فى منتصف القرن الثانى الميلادى، فى وقت كان فيه كل من جالينوس وأريستيديس يشهدان بالاعتقاد الراسخ فى قدرة الأحلام التنبؤية على توجيه مصائر الأحياء والأشياء. لقد أخذ أرتيميدوروس على عاتقه مهمة البحث المتعمق والشاق فى هذا المجال، ووضع نظاماً عقلانياً لتفسير الأحلام. واعترض على سلفه أريستيديس لاعتماده الكلى على الأدب التقليدى الموروث فى الموضوع. وتبنى لنفسه متهجاً تجريبياً قاده لزيارة آسيا الصغرى وبلاد الإغريق وإيطاليا. بحثا عن مصادر ومعارف حول هذا المجال. ويقول فى افتتاحية الكتاب الأول من عمله إنه لا يتورع من الاختلاط بالعرافين والمشعوذين والسحرة الشعبيين ورجال الدين. ولقد سجل لنا الأحلام التى سمعها من أصحابها، واستمع بكثير من التشكك لوصف عواقب هذه الأحلام. وحيثما تم تأكيد هذه العواقب الفعلية بنى تفسيره للأحلام على أساس وثائقي من هذه النتائج. وصلنا مؤلف أرتيميدوروس "تفسير الأحلام" فى خمسة كتب، الكتابان الأول والثانى بضممان المجموعة الأصلية للتفسيرات، أما الثلاثة كتب الأخرى فقد أضيفت فيما بعد، لتقدم مزيداً من المادة ولتبرير المنهج. ويعد الكتاب الخامس سجلاً بالنتائج المعروفة لأحلام حقيقية. والعمل فى مجمله وبوفرة الأحلام التى تقدم كأمثلة (وبعضها فوق ما يذهب إليه الخيال) يعد مصدراً فريداً من نوعه لمعرفة ملابسات الحياة وتوتراتها

فى القرن الثانى الميلادى. ويعتمد تفسير أرتيميدوروس فى الغالب على الحالة الاجتماعية لأصحاب الأحلام، ولا سيما علاقتهم بأولئك الذين يرونهم فى أحلامهم.

كان رأى النقدى السائد أن عمل أرتيميدوروس يعد مثلاً فريداً من الأدب الشعبى الذى يخاطب الجمهور البسيط المؤمن بالخزعبلات. وتغير الموقف النقدى الآن وتحول الدارسون للنظر إلى هذا العمل على أنه نموذج لأدب الغيبات بالغ التعقيد والإتقان، ويخاطب به المؤلف صفوة المثقفين. واستخدم المؤلف لغة ذكية تراعى الفروق الطفيفة فى المعانى. ولا شك أن هذه اللغة راقية لكاسيوس ماكسيموس (ويرى البعض أنه ماكسيموس الصورى سالف الذكر) المكرم فى الكتب الثلاثة الأولى، ويبدو أنه كان خطيباً أو فيلسوفاً من فينيقيا. وجدير بالذكر أنه تم حديثاً إكتشاف ترجمة عربية لمعظم أجزاء "تفسير الأحلام" (٦٣).

ينتمى بعض الحالمين المذكورين بالاسم إلى دوائر المجتمع الامبراطورى فى روما مثل كورنيليوس فرونتو معلم ماركوس أوريليوس وكاتب الرسائل المعروف وقنصل عام ١٤٣م، ومثل بلوتارخوس الذى حلم بأن هرميس يعرج به إلى السماء!

وزعم أرتيميدوروس أنه يتلقى الوحي من أبوللون ويتمتع بحمايته وبالتحديد أبوللون دالديس Daldis أى المدينة الصغيرة فى ليديا وموطن أمه. وقد أظهر أرتيميدوروس بره بأمه حيث سمى نفسه دالديانوس Daldianos بدلاً من الإفيسى Ephesios. ولا نعرف شيئاً عن أبيه، أما ابنه فقد أهدى إليه الكتابين الرابع والخامس، ويبدو أنه كان مفسر أحلام محترف، مما ينم عن أن الإيمان بالغيبات والتربح بها كان حرفة وتراثاً موروثاً فى الأسرة.

ويفرق أرتيميدوروس بوضوح بين الحلم التنبؤى (oneiron) والحلم العادى (enupnion). ويركز انتباهه على الحلم التنبؤى فهو الذى يرسم خطوط المستقبل أو يوحى به عبر الرمز والاستعارة. وفى تفسيره للأحلام أوضح أنه من الضرورى والمفيد أن يعرف المفسر معلومات تفصيلية شخصية عن الحالم مثل ملابسات الميلاد وظروف الحياة وثروته وحالته الجسدية وسنه وما إلى ذلك^(٦٤).

٢- الحدوتة الشعبية (كذوبة تصور الحقيقة):

لا يتمثل الأدب الشعبى بصورة جيدة فى ما وصلنا من النتاج الأدبى الإغريقى، رغم أن هذا الأدب الشعبى كان ولاشك نبعاً فياضاً للفنون الأدبية الإغريقية المختلفة. كانت الفنون الشعبية القولية من الأغنية إلى الحدوتة تتناقل عبر الأجيال شفاهة، ولم يفكر أحد - إلا نادراً جداً - فى أن هذه الفنون الشفوية تستحق التسجيل كتابة. ومن المؤكد أن هذه الفنون الشعبية كانت تمثل المخزون للأدب الإغريقى من هوميروس إلى هيسiodوس وسافو والدراما الإغريقية. فعلى سبيل المثال كانت الفكاهات المتداولة وراء "القفشات" الكوميديّة عند أريستوفانيس ومناندروس وغيرهما.

ولدينا قدر لا بأس به من هذه الثقافة الشعبية غير المسجلة، وصلتنا بين ثايا مؤلفات كتاب الفترات المتأخرة مثل تلك الفترة التى تتحدث عنها الآن. فالأقوال المأثورة والأمثال الشعبية والحواديت لم تكن فى ذاتها قادرة على أن تشكل جنساً أدبياً مستقلاً، ولكنها كانت المادة والوقود للخطباء والكتاب على اختلاف فنونهم وأغراضهم. وكانت الحدوتة (ainos, mythos, logos, apologos) تستخدم مثل الأمثال الشعبية للتعبير عن حكمة ما أو درس أخلاقى معين، مع اتساع فى

(٦٤) راجع الدراسات التالية:

T. Fahd, Le livre des songes d'Artémidore d'Ephèse. Damascus 1964.

C. Blum, Studies in the dream-book of Artemidorus, Uppsala 1936.

R.A. Pack, "Artemidorus and the *physiognomists*" TAPhA 72 (1944), pp. 321-334.

A.S. Osley, "Notes on Artemidorus" "Oneirocritica" CJ 59 (1963-4), pp. 65-69.

أفقهـا وميلها لأن تصبح فى يوم ما جنسا أدبيا مستقلا.

ويعرف الخطيب السكندرى الذى عاش فى القرن الثانى الميلادى آيليوس ثيود (Aelius Theon 3) Progymnasmata الحدوتة على أنها "كلام كاذب يصور الحقيقة" Logos pseudēs eikonizōn alētheian .

ومنذ القرن الخامس ق.م ربط الإغريق سرد الحواديت بقاص طراقى هو أيسوبوس Aisopos الذى عاش عبداً فى جزيرة ساموس أوائل القرن السادس ق.م^(٦٥). بيد أنه لمن المقطوع به أن فن الحواديت هو فن قص عرف من قبل أيسوبوس بقرون كثيرة. وهناك أمثلة متشابهة بين الإغريق وأهل الشرق الأدنى القديم، وربما تكون هناك تأثيرات من الشرق بصفة عامة ومصر القديمة بصفة خاصة على الإغريق فى هذا المجال. ولقد مر علينا فى هذا الكتاب (الباب الأول) ما ورد عند هيسiodوس (الأعمال والأيام ٢٠٢-٢١٢) عن قصة العندليب والصقر حول فكرة الحق فى القوة. ووردت عند أرخيلوخوس حدوتة الذئب والصقر (شذرات ٨٦-٨٩، ١٧٤-١٨١) والذئب والقرد (شذرات ١٨٥-١٨٧). ولكننا لا نجد أية إشارات واضحة عند هوميروس للحواديت الشعبية.

وفى العادة نجد شخصيات من عالم الحيوان، ولكنها تتحدث وتسلك سلوك الإنسان النابه. ووصلتنا عناوين حواديت مثل "الفراشة والضفدعة"، "بورياس وهيليوس"، "هرميس وجايا"، "العراف"، "العجوز الشمطاء والدكتور". وأقدم حدوتة وصلتنا هى كما يلى:

"سمع قط أن العصفير فى خم (حظيرة ما) قد أصابها المرض، فتكر فى هيئة طبيب وراح يزورها ومعه كل الأدوات الطبية الملائمة. وقف القط خارج الحظيرة وسأل العصفير عن أحوالها فقالت "نحن بخير إذا ابتعدت عنا". وهكذا بالنسبة

للشعر لا يستطيع الشرير أن يخدع الحكيم مهما تظاهر بالفضيلة"^(٦٦).

ورويدا رويدا بدأ البعض يجمع هذه الحواديت، وأول مجموعة نسمع عنها هي التي جمعها ديميتريوس الفاليري في القرن الرابع أو أوائل الثالث ق.م. بعنوان "مجموعة حواديت أيسوبوس" (Logon Aisopeion Synagogai)^(٦٧). واكتسبت الحواديت بعدا جديدا وأهمية خاصة في ظل الإمبراطورية الرومانية عندما نشر بابريوس Babrius "حواديت أيسوبوس" Muthiamboi Aisopeioi وقد وصلتنا في كتابين. وبابريوس نفسه شخصية ملغزة، فلا نعرف تاريخ ميلاده، ولا نعرف الشيء الكثير عن حياته. واستنبط بعض العلماء من كتاباته أنه متأغرق يتحدث اللاتينية، وربما عاش في سوريا، وفي المقدمة يطلب "للحدوتة" اعترافا بأدبيتها. وإذا كانت مجموعة حواديت أيسوبوس قد حفظت نشراً فإن حواديت بابريوس قد صيغت شعراً في الوزن الخوليامبي. وفي القرن الثاني الميلادي عرفت مجموعة "الحواديت العشر" decamythia المنسوبة لنيكوستراتوس Nikostratos^(٦٨).

وظل تراث الحواديت يخترق حدود العصور من الإمبراطورية الرومانية إلى بيزنطة والعصور الوسطى وعصر النهضة وصارت تدرس في المدارس.

B.E. Perry, Aesopica I. Urbana, Illinois 1952, pp. 321-411.

(٦٦)

Diog. Laert. v 80.

(٦٧)

B.M.W. Knox, "The Lion in the House" CPh 47 (1952). pp. 17-25.

(٦٨)

B.E. Perry, (Introduction) Babrius and Phaedrus. Loeb 1965.

M. Nojgaard, Le fable antique, 2 vols. Copenhagen 1964-1967.

M.L. West, "Near Eastern Material in Hellenistic and Roman literature", HSCPh 73 (1969), pp. 113-134.

F.R. Adrados, Historia de la fabula greco - latina 1. Madrid 1979.

J.R. Morgan, "The Greek novel towards a sociology of production and reception", pp. 130-152 in A. Powell (ed.), The Greek World (Routledge 1995).

٣- أصول فن الرواية وسماتها الشرقية :

١- لغز النشأة

يعتبر فن الرواية من أروع ما أنتجته الفترة الإمبراطورية في الأدب الإغريقي، وهو أيضاً أكثر الفنون الأدبية إلغازاً. فالنظرية الأدبية الإغريقية الرومانية لم تجد مكاناً تضع فيه الرواية النثرية التي تتحدث عن العشاق الذين تفرق شملهم وتعذبهم تقلبات الحظ وتعرضهم للأخطار والأهوال، ثم تعود لتجمع شملهم وتغدق عليهم من عطاياها. فالإشارات شحيحة جداً لهذا الفن وأقطابه، مثل الإشارة التي ترد عند فيلوستراتوس (V.S.1.22.525) إلى رواية "أراسيس وبانثيا"، وإشارة يوليانوس (Epist. 89 B301b) التي يقول فيها إنه يجب أن نتحاشى القصص الخيالية التي تحكى في شكل التاريخ على لسان الكتاب القدامى، فهي قصص عشق erotikai hypotheseis وما شابه ذلك. ولعل أول حكم نقدي واضح جاءنا من العالم القديم هو ما ورد عند فوتيوس Photius في أواسط القرن التاسع الميلادي. وفي غضون القرن العشرين تم اكتشاف كثير من البرديات وقطع الفسيفساء التي تردد أصداً انتشار هذا الفن في أرجاء الامبراطورية الرومانية.

وساعدتنا هذه الاكتشافات البردية^(٦٩) فعلاً على إضاءة بعض جوانب هذا الفن، ولكننا مازلنا لا نعرف بدقة أصول هذا الفن ومراحل تطوره منذ ظهوره في العصر الهيلينستي على نحو ما أسلفنا في الباب الخامس. ويرى رود Rohde أن هذا الفن نتاج الحركة السوفسطائية الثانية، حيث أن موضوعات الإلقاء الخطابي وتقنياته اعتمدت على إليجيات الحب السكندرية وأدب الرحلات. ويبدأ تاريخ هذا الفن طبقاً لرود من

(٦٩) راجع: R.A. Pack, The Greek and Latin Literary texts from Graeco-Roman Egypt, 2nd ed. Ann Arbor 1965.
cf. B. Mandilaras, "The Contribution of Papyrology to Greek Literature".
Classical Papers IV (1995), pp. 17-34.

أنطونيوس ديوجينيس Antonius Diogenes في القرن الأول الميلادي وانتهت بخاريتون Chariton في القرن الخامس الميلادي. بيه أنه قد تم اكتشاف رواية "نينوس" (Ninus) التي من المحتمل أن تكون قد ألفت في القرن الأول قبل الميلاد ومن المؤكد أنها نسخت في القرن الأول الميلادي، هذا ما زرع شكوكاً حقيقية حول نظرية رود سالفة الذكر. وفي عام ١٩٠٠ نشرت بردية تحمل فقرات من خاريتون وتنتمي إلى القرن الثاني الميلادي مما أطاح بنظرية رود تماماً^(٧٠). ربما تؤرخ "نينوس" على الأكثر بعام ١٠٠ ق.م وتؤرخ "الإثيوبية" Aethiopica بأواخر القرن الرابع الميلادي. ومن ثم يمكن القول إن هذه القرون الخمسة هي مجال البحث في هذا الفن وتطوره^(٧١).

لقد طال الجدل حول أصول الفن الروائي ومن الجلى أن كتاب هذا الفن كانوا على وعى تام بالأعمال الأدبية الإغريقية الكلاسيكية ولاسيما "الأوديسيا" لهوميروس وتواريخ هيرودوتوس وثوكيديدس وعلى نحو خاص "تربية قورش" لكسينوفون، وكذلك أشعار الحب والكوميديا الحديثة. ويبدو أن الرواية صارت بمثابة "الأسطورة الهيلنستية" التي تعبر عن إغتراب الفرد وبحته الدؤب عن الاتحاد مع آخر ضائع مثله. ويرى مركيلباخ Merkelbach أن هذه الروايات عبارة عن نصوص من العبادات السرية (فيما عدا خاريتون) فهي بطريقة الاستعارة تعبر عن عملية تدشين المتعبدين الجدد في هذه الطقوس السرية عن طريق عدة اختبارات صعبة، فهي موت وبعث من جديد للاتحاد مع القوة الإلهية المعبودة^(٧٢).

(٧٠) E. Rohde, Der griechische Roman und seine vorläufer. 3rd ed. Leipzig 1923 repr. 1960.

(٧١) B.E. Perry, The Ancient Romances. A Literary Historical account of their origins. Berkeley & Los Angeles 1967.

A.D. Papanikolaou, "Chariton- Studies", Hypomnemata XXXVII. Gottingen 1973.

B.P. Reardon, "The Greek Novel "Phoenix 23 (1969), pp. 55-73.

(٧٢) R. Merkelbach, Roman und Mysterium in der Antike. Munich & Berlin 1962.

وراجع ردود ويردو على هذه النظرية:

P.B. Reardon, Courants littéraires grecs des IIe et IIIe siècles après J.C. Paris 1971, pp. 393. ff.

وهذه قائمة بالأعمال الروائية التي وصلتنا، وتلك التي لا تعد روايات بالمعنى الفني الدقيق ولكنها مهدت لظهور هذا الفن، وكذلك الروايات التي لم تصلنا منها سوى العناوين وبعض الشذرات.

العنوان ^(٧٣)	المؤلف	التاريخ وملاحظات أخرى
"الإسكندر" Alexandros	؟	القرن الثاني ق.م ؟
"حلم نيكتانيوس"	؟	القرن الثاني ق.م
يوسف وأسيناث Iousephos kai Asenath	؟	؟؟
نينوس Ninus	؟	القرن الأول ق.م (على بردية)
خايرياس وكاليريوس (★) Chaireas kai Kallirhoe	خاريتون	منتصف القرن الأول ق.م أو القرن الثاني وأوائل الثالث الميلادي ؟ (على بردية)
ميتيوخوس وبارثينوبي Metiochus kai Parthenope	-	القرن الأول الميلادي والثاني الميلادي (على بردية)
يولاوس Iolaos	-	القرن الأول الميلادي وبردية من أوائل القرن الثاني الميلادي وربما أثرت على بزونينوس
تيفنوت Tefnut	-	القرن الأول أو الثاني الميلاديين وهناك نص ديموطيقى من القرن الثاني.م. ونص يوناني من القرن الثالث
سيسونخوسيس Sesonchosis	-	ما بين القرن الأول والثالث الميلادي (وعلى برديات من القرن الثالث الميلادي)
أراسبيس وبانثيا Araspes kai Pantheia	كيلير ؟ Celer	حوالي ١٥٠ م.
أنثيا و هابروكوميس (★) Anthia kai Habrokomes	كسينوفون من إفيسوس	منتصف القرن الثاني الميلادي
فيما وراء ثولي مالا يصدق Ta hyper Thoulen apista	ديوجينيس	أوائل أو أواسط القرن الثاني الميلادي وعارضها لوكيانوس في الستينيات من القرن الثاني الميلادي (ووصلت على برديات من أواخر القرن الثاني وأوائل الثالث الميلاديين)

(٧٣) توضع هذه العلامة (★) على عناوين الروايات التي وصلت إلينا وتعد روايات بالمعنى الفني الدقيق.

العنوان ^(٧٣)	المؤلف	التاريخ وملاحظات أخرى
"التناسخات" (★) Metamorphoses	لوكيانوس	١٥٠-١٨٠ م (أنظر الفصل الثالث)
البابلونية Babyloniaka	بامبليخوس Iamblichos	١٦٥-١٨٠ م. Photius, Cod. 94.10
الفينيقية Phoenikika	لوليانوس Lollianos	أواسط القرن الثاني الميلادي (وعلى برديات من النصف الثاني من القرن الثاني الميلادي)
دافنيس و خلوي (★) Daphnis kai Ckloe	لونجوس Longos	أواخر القرن الثاني وأوائل الثالث الميلاديين
ليوكيبى وكليتوفون (★) Leukippe kai Klitophon	أخيلليس Achilles	أواخر القرن الثاني الميلادي (وبرديات من أواخر القرن الثاني الميلادي وبعد ذلك)
الإثيوبية (★) Aethiopika	هيلودوروس Heliodoros	أوائل وأواسط القرن الثالث الميلادي أو أواخر القرن الرابع الميلادي
أبولونيوس (★) Apollonios	فيلوستراتوس	حوالى ٢٣٠ م. (أنظر أعلاه الفصل الثالث)

ب- السمات العامة :

ومن الجدول السابق يتضح أنه بقى لنا من هذا النتاج الأدبى خمس روايات فقط هى من تأليف خاريتون وكسينوفون ولونجوس وأخيلليس وهيلودوروس. وهذه الروايات الخمس هى التى مارست تأثيراً ضخماً على قراء العصر البيزنطى والعصور التالية حتى وصلت إلى أيدي القراء فى عصورنا الحديثة. وهى روايات فى مجموعها تمثل سلسلة متجانسة الحلقات. وفى كل منها نجد "الحبكة" عنصراً رئيساً فى بناء الوحدة الروائية. وغالباً ما تدور هذه الروايات حول فتى وفتاة من طبقة الأرستقراطية، يقعان فى الحب وتفرق بينهما ظروف معاكسة مختلفة قبل أو بعد الزواج، ويتعرضان لمؤامرات ميلودرامية الطابع تهدد براءتهما وحياتهما، وتدور بهما فى بقاع شتى من حوض البحر المتوسط الشرقى. لكن حبهما وحظهما يثبتان أنهما أقوى من تلك العواصف ومن القراصنة والطغاة وكافة

أنواع الشرور . وبعود الفتى والفتاة إلى بيت الزوجية السعيد، أى يتم إلتئام الشمل من جديد. يخالف لونجوس هذا السياق، فأفق الأحداث فى روايته "دافنيس وخلوى" هو البحر الإيغى وبالتحديد محيط جزيرة ليسبوس، ويكتشف أن دافنيس وخلوى أرسقراطيين متنكرين فى هيئة الرعاة البسطاء والفقراء. يكتب لونجوس روايته فى أربعة كتب. أما خاريتون وأخيليس فكتب كل منهما رواية فى ثمانية كتب. ويقع النص الأصلى لرواية كسينوفون "أنثيا وهابروكوميس" فى عشرة كتب، كما فعل هيلودوروس فى روايته "الإثيوبية". وكلهم يستخدمون أسلوباً أدبياً سلساً به إيقاع نثرى، ولاسيما فى الأجزاء الحوارية أو التأملات والمراسلات. وكلها وسائل توظف لرسم الشخصيات وعواطفها. ولا تتعارض هذه العناصر مع النكهة الخطابية العامة، وسحر المغامرات والأسفار ووصف الطبيعة. وهكذا تتشابه هذه الروايات الخمس فيما بينها بحيث تشكل مجموعة واحدة هى ركيزة الفن الروائى الإغريقى.

ومن الشذرات المتبقية من أربعة روايات أخرى نكتشف أيضاً أوجه التشابه. ففي "نينوس" نجد الملك الأشورى الشاب يتوسل للحصول على يد سميراميس Semiramis، وبعد ذلك يفرقان بسبب تحطم السفينة. وبالمثل نجد الحب والمغامرة يشكلان المظلة الرئيسية مع أجواء منطقة الشرق الأدنى فى "سيسونخوسيس" مجهولة المؤلف، وفى رواية يامبليخوس "البابلونية". وترتبط "ميتيونخوس وبارثينوبى" مجهولة المؤلف ببوليكراتيس من ساموس. وهكذا هناك غلالة من الحقائق التاريخية تغلف هذه المجموعة من الروايات بصفة عامة. وهذا ما يدعم رأى القائل بأن التاريخ المحلى هو المصدر الأساسى لنشأة فن الرواية. ولو أن بعض الدارسين يرون أن التاريخ لا يستخدم إلا بوصفه قناعاً، ولذا شاعت عناوين مثل "الإثيوبية" و "الإفيسية" و "الليسية" وهكذا.

ولكن هناك رواية واحدة نلمس فيها حقائق التاريخ، وهى رواية حب الملكة المصرية أسينات Asenath ليوسف المذكور فى الإنجيل. وهى قصة تنتهى بتحولها

إلى دين يوسف والزواج منه، وهى رواية مكتوبة باللغة العامية Koine. وفى الواقع يرى بعض النقاد أصولاً مصرية - إغريقية مشتركة للفن الروائى^(٧٤). ولكن رواية "تفنوت" (Tefnut) المترجمة من الديموطيقية إلى الإغريقية فى وقت ما قبل بداية القرن الثالث الميلادى تفتقد إلى عنصر العشق (erotica) المكون الرئيسى للفن الروائى الإغريقى. أما نص "حلم نيكتانيبوس" مجهول المؤلف فهو أقصر من أن نعدّه رواية. صفوة القول هناك من يترددون فى قبول الرأى القائل إن الفن الروائى الإغريقى ولد من ترجمة نصوص مصرية قديمة.

تُنسب قصة "الفينيقية" التى وصلتنا شذرات منها على بردية إلى لولليانوس. وهى تتسم بكثير من الخصائص الفنية للرواية وفى مقدمتها عنصر العشق والمغامرات. ولكنها تحوى عنصراً مفاجئاً وهو إغواء الراوى أندروتيموس Androtimos على يد فتاة ليست هى الشخصية الرئيسية، مما قد يعتبر رواية صغيرة داخل الرواية الكبيرة. وكذلك تتميز هذه الرواية بوجود طقس من طقوس الأسرار يضفى فيه بصبى، إذ يقدم قرباناً لكى يؤكل قلبه ! ويتلو ذلك مشهد من الاتصال الجنسى فى حضور أندروتيموس ! كما أن الأسلوب اللغوى يسجل قدراً من الهبوط عن المستوى الملحوظ فى بقية الروايات الأخرى. ولذلك يصبح من العسير التصديق بأن هذه الرواية من يراع الفيلسوف السوفسطائى الإفيسى لولليانوس P.Hordeonius Lollianus، بل ربما ألصقت به عمداً لتشويه صورته، كما حدث عندما نسب كيلر Celer رواية "أراسبيس وبانثيا" إلى عدوه ديونيسيوس من ميليتوس بشهادة فيلوستراتوس^(٧٥).

(٧٤) J.W.B. Barns, "Egypt and the Greek Romance" Akten des VIII Kongress für Papyrologie. Vienna 1956, pp. 29-36.

Philostr., V.S. I 22.524.

(٧٥)

وأنظر: G. Sandy, "Notes on Lollian's 'Phoinicica'" AJPh 100 (1979), pp. 367-376.

J.J. Winkler, "Lollian and the desperadoes", JHS 100 (1980), pp. 155-181.

C.P. Jones, "Apuleius, 'Metamorphoses' and Lollian's 'Phoenikika'", Phoenix

أما رواية أنطونيوس ديوجينيس Antonios Diogenes "مالا يصدق فيما وراء ثولي"^(٧٦) Ta hyper Thoulen apista فيقال إنها كانت في ٢٤ كتاباً. ولا نعرفها إلا من خلال تلخيص لها في شذرات بردية، فهو كل ما وصلنا منها. ولا يلعب العشق فيها إلا دوراً بسيطاً، ولكنه حيوى. فالراوى دينياس Deinias يقع فى حب ديركيلليس Derkyllis من ثولي. ويصف لنا دينياس رحلة إلى هناك ثم يحكى لنا كيف فرت ديركيلليس مع أخيها إلى نفس المكان حيث كان يلاحقهما الساحر بآبيس Paapis الذى يصل إلى ثولي ويلقى حتفه. وفي النهاية يعود العاشقان إلى موطنهما الأصلي صور، حيث يعود دينياس عن طريق القمر، ويعيشان فى سعادة وتسجل ديركيلليس الرواية على لوحات تدفن فى القبور وتكتشف عندما يحاصر الاسكندر الأكبر صور. وهذه اللوحات هى أساس رواية ديوجينيس، مما يجعلها فريدة بين بقية أعمال هذا الفن الروائى الإغريقى.

نأتى لرواية "التناسخات" التى حفظ فوتيوس لها ملخصاً ونسبها إلى لوكيوس Lucius من باترا. ومن المرجح أنها من أعمال لوكيانوس وبالتحديد عمله بعنوان "الحمار". وكذا يحتمل أنها ترتبط بمؤلف أبوليوس اللاتينى "التناسخات". وهى قصة تحوى عنصر العشق والسحر والخيال والأسفار^(٧٧).

أما رواية "يولاؤس" التى عرفت من شذرة بردية اكتشفت مؤخراً فنجد الشعر والنثر فيها مختلطين. ويبدو أن يولاؤس يظهر فيها وهو يتلقى التعاليم السرية للكهنة الخصيان فى معبد كيبيلى Cybele لكى يتمكن من الدخول وإغواء غلامه المعشوق. وتذكرنا هذه

(٧٦) ثولي Thule هى أقصى أراضى الشمال الغربى فى العالم المعروف قديماً. وصفها الملاح الإغريقى بيثياس (Pytheas) من ماساليا أو ماسيليا وهى مرسيليا (٣١٠-٣٠٦ ق.م)، حيث كان قد أبحر إليها منطلقاً من قادش. يعتقد بأنها تقع إلى الشمال من بريطانيا وتفاوتت المسافة بينهما حسب تقدير كل من الجغرافيين الذين اختلفوا حتى فى أوصاف سكان هذه الجزيرة.

K. Reyhl, Antonios Diogenes. Diss. Tübingen 1969.

وراجع الرسالة التالية:

(٧٧) أحمد عثمان، الأدب اللاتينى العصر الفضى، ص ٢٥١-٢٥٤.

الرواية من حيث الأسلوب والجنس العام "بالساتيريكاً" لبترونيوس^(٧٨).

ج- لمحات عن الروايات الباقية

"خايرياس وكاليروى" لخاريتون :

العنوان الأصلي لهذه الرواية هو "قصص الحب بين خايرياس وكاليروى" (Ta peri Chairean kai Kallirhoen erotika diegemata)، وتقع في ثمانية كتب. ربما تكون هي أول رواية موجودة، وهي تظهر هيمنة كاملة على الأدوات الفنية لهذا الجنس الأدبي. يقول المؤلف خاريتون Chariton الأفروديسي أنه سيقص قصة حب Pathos erotikon وقعت في سيراكوساى (سراقوسة) بصقلية. يتزوج العاشقان خايرياس وكاليروى بقوة الحب Eros، وبمجرد زواجهما يفترقان. ذلك أن الغيرة الجموح تدفع خايرياس إلى ركل كاليروى فتقع على الأرض في حالة إغماء ويؤخذ نومها على أنها قد ماتت وتدفن. ولكنها تخرج من القبر ويخطفها ثيرون Theron القرصان إلى أيونيا في آسيا الصغرى، ويبيعها لأحد أعيان إفيسوس ويدعى ديونيسيوس، وتتزوج به بعد أن عرفت أنها حامل من خايرياس. بيد أن الأخير يلاحقها ويصل إلى إفيسوس ويعمل خادماً عند الحاكم ميثريداتيس Mithridates. يرسل خايرياس رسالة سرا إلى كاليروى التى يكتشف أمرها. ويستدعى كل من ميثريداتيس وديونيسيوس للمثول أمام الملك الأعظم فى بابلون للحكم فى الاتهامات المتبادلة بينهما. ويخفى ميثريداتيس خايرياس كورقة

(٧٨) نفس المرجع ص ١٨٩-١٩٥. وعن خصائص الفن الروائى الإغريقى راجع:

S.Swain (ed.), Oxford Readings in the Greek Novel. Oxford 1999.

G. Anderson, Eros Sophistes. Ancient Novelists at play. Chico 1982.

T. Hägg, Narrative technique in ancient Greek romances. Stockholm 1971.

Idem, The novel in antiquity. Oxford 1983.

A. Scobie, Studies in the ancient romance and its heritage. Meisenheim am Glan 1969.

Idem, More studies in the ancient romance and its heritage. Meisenheim am Glan 1973.

P. Grimal, Romans grecs et latins. Textes présentés, traduits et annotés par Pierre Grimal. Gallimard Paris 1958 Repr. 1973.

راجحة حتى يوم المحاكمة. يواجه العشاقان كل منهما الآخر فجأة في قاعة المحكمة ولا يسمح لهما بالعناق. ويدور النزاع القضائي حول من هو الأحق بتملك كاليروى. ويزداد الأمر تعقيداً لأن الملك نفسه يظهر ميلاً واضحاً نحوها بفعل جاذبيتها وجهالها الفتان. ويؤجل الحكم لأن ثورة تقوم في مصر ويضطر الملك مع ديونيسيوس إلى الرحيل إلى مصر ومعهما كاليروى. وفي يأسه ينضم خايرياس إلى الشوار في مصر ويحتل معهم مدينة صور، بينما تؤهل أعمال ديونيسيوس المجيدة الفرصة ليمتلك كاليروى، ولكنها مع النساء والمتاع تصل إلى أرادوس Aradus التي استولى عليها خايرياس. وهناك يلتقي العشاقان ويتحدان ويفسران إلى سراقوصة موطنهما الأصلي.

تسير الرواية بسلاسة لا تعطلها الاسترجاعات الخلفية (فلاش باك) ولا التفرعات الجانبية، وكل عواطف الرجال تصب في تصوير عاطفة خايرياس المشوبة، وكلها تتجه صوب كاليروى التي بجملها الطاغى تستقطب كل انتباه وتجمع حولها كل شاردة وواردة، حتى أن خايرياس نفسه يبدو ضعيفاً إلى جوارها. إنه أنيق ولكنه يعاني، ويصل إلى حد اليأس، مما يدفعه إلى الاندفاع بقوة وشجاعة للحرب بحثاً عن الموت حيث ينقذه دائماً أحد الأصدقاء.

أما ديونيسيوس فهو أرستقراطي نبيل السلوك بفضل تربيته الهيلينية. وهذا ما يجعله يروق للقارئ وما يقربه من كاليروى أكثر من خايرياس نفسه. أما كاليروى فهي مثقفة عفيفة ومخلصة لزوجها وترفض الإغراءات والإغواءات التي تصادفها أينما حلت أو ارتحلت، بما في ذلك ما يحدث في حضرة الملك نفسه. وهي تُشبه على لسان المتحدثين أكثر من مرة في الرواية بالهة. وفي المقابل يتم تشبيه خايرياس بالبطل أخيليس أو نيريوس Nireus أو هيبوليتسوس أو الكيبياديس. ويتأكد ذلك لأن الرواية ثرية بنصوص مأخوذة من هوميروس. وبالطبع يظهر العيب والبرابرة على نحو أقل مستوى من الإغريق، ولكن دون أن

يصل هذا المستوى إلى الحضيض فلهم نبالتهم الخاصة والبسيطة^(٧٩).

"أنثيا وهابروكوميس" لكسينوفون الإفيسى :

كان العنوان الأصلي كالتالى "الرواية الإفيسية عن أنثيا وهابروكوميس (Ta kata Anthian kai Habrokomen Ephesiaka). ولا تشير هذه الرواية لكسينوفون الإفيسى نفس هذا القدر من الاهتمام الذى أثارته رواية خاريتون السابقة. ويقع النص الذى وصلنا فى خمسة كتب، ويقال إنه تلخيص لعشرة كتب كانت هى الأصل. ولعل فى هذا الاختصار يكمن سر الارتباك فى الحكمة والبساطة الساذجة فى التعبير. ودائما ما يقال إن هذه الرواية تستعير الكثير من رواية خاريتون^(٨٠). إنه عمل متواضع أقرب ما يكون إلى أقصوصة ميلودرامية مثيرة، لا رواية ناضجة.

يظهر إيروس فى هذه الرواية قوة فعالة منذ البداية، ويبدو هابروكوميس أنيقا، ولكنه عزوف عن الحب. يوقعه إيروس فى حبائل حب فتاة بنت أربعة عشر ربيعا، رآها فى موكب بإفيسوس. لا يستطيعان مقاومة هذه العاطفة المشبوبة ويتوقان للزواج الذى تنتظرهما فى سبيله المغامرات وألوان المعاناة. وفى أثناء السفر يتعرضان لمكائد القراصنة. وبسبب مطامع الملك الفينيقى أبسيرتوس Apsyrtus يتفرقان. وتقاوم أنثيا كل الإغراءات والإغواءات حفاظا على إخلاصها لزوجها. أما هابروكوميس فقد كانت المغامرات تهدد حياته، ولا ينقذه سوى النيل - الإله الذى تدخل عندما كان يضرع إلى هيلوس Helios، أما أنثيا

(٧٩) راجع: P. Salmon, "Chariton d Aphrodisias et la révolte égyptienne de 360 avant J.C.", CE 36 (1961), pp. 365-376.

J. Helms, Character portrayal in the romance. The Hague & Paris 1966.

B.P. Reardon, "Theme, Structure and narrative in Chariton", YCS 27 (1982) pp. 1-27 & in S. Swain (ed.) op. cit., (Oxford 1999), pp. 163-188.

(٨٠) فى أبحاثهم الحديثة يضع كل من جارتير ومركيلباخ (أنظر أعلاه) وبترى هذا المؤلف خاريتون بعد كسينوفون راجع:

H. Gartner, "Xenophon von Ephesos" RE IXA 2 (1967) 2055-89.

R. Petri, Über den Roman des Chariton. Meisenheim am Glan 1963.

فتضرع إلى إيزيس. وتأخذهما المغامرات من كيليكيا إلى مصر، ومنها إلى إيطاليا ثم رودس حيث يلتئم شملهما.

هناك نزعَة واقعية في القصة، ويميل المؤلف مع ذلك إلى إحياء التراث الكلاسيكي بألته ونصوصه الأدبية^(٨١).

"البابلونية" ليامبليخوس:

جاء العنوان الأصلي كما يلي "رواية سينونيس ورودانيس" (Ta kata Sinonida kai Rhodanen) وتقع في ١٦ كتاباً. عرفناها باسم رواية "البابلونية" ليامبليخوس Iamblichos من ملخص ورد عند فوتيوس. وهو يقترب من عمل خاريتون. وتدور الرواية حول الفتاة سينونيس Sinonis ومعشوقها رودانيس Rhodanes. تزوجا وهربا من مطامع الملك البابيلوني جارموس Garmus وإنفصلا بسبب غيرة سينونيس عندما كافأ رودانيس إحدى الريفيات بقبلة شكرياً على مساعدتها له. ولم يتحدا مرة أخرى إلا عندما أرسل جارموس رودانيس على رأس جيش لمهاجمة الملك السوري الذي وافقت سينونيس أن يتزوجها في لحظة غضب وانفعال. ويكسب رودانيس الحرب ويستعيد هيئته ويصبح ملك بابيلون^(٨٢).

"ليوكيبى وكليتوفون" لاخيليس تاتيوس:

العنوان الأصلي هو "رواية ليوكيبى وكليتوفون" (Ta kata Leukippen kai Kleitophonta). ويقال إنها كانت تسمى كذلك "الفينيقية" Phoinikika.

(٨١) F.A. Todd, Some ancient novels, "Leucippe and Clitophon", "Daphnis and Chloe", The "Satyricon", "The Golden Ass". Oxford 1940.

(٨٢) H. Henne, "Le géographie de l'Egypte dans Xenophon d'Ephese", R.H. Ph. n.s.4 (1936), pp. 97-106.

T. Hägg, "The naming of the characters in the romance of Xenophon Ephesius", Eranos 69 (1971), pp. 25-59.

A.M. Scarcella, "Les structures socioéconomiques du roman de Xénophon d'Ephese", REG 90 (1977), pp. 249-262.

G.L. Schmeling, Xenophon of Ephesus. Boston 1980.

فى هذه الرواية لأخيليس تاتىوس Achilles Tatius - وهو خطيب من الاسكندرية - يقع الشاب الثرى كليتوفون من صور فى حب بنت عمه ليوكيبى التى ترحل من بيزنطة المهددة بالحرب إلى فينيقيا. عندما كانا على وشك ممارسة أفعال العشق الحسى تضبطهما أمها، فيفران وتتحطم السفينة التى ركبها وأسرهما قطاع طرق من مصر. يهرب كليتوفون ويكاد أن يقتل نفسه، ولكنه يعلم أن ليوكيبى أنقذت نفسها بعمل من أعمال السحر. ومع أنهما يجتمعان مرة أخرى إلا أنها تضرب عن المعاشرة الزوجية، ويلحقها القائد خارميديس فتقع أمامه وكأنها ماتت. وبعد ذلك يزوران الاسكندرية وفاروس فيخطفها القراصنة ويظن حبيبها كليتوفون ثانياً أنها ماتت. وعندما يعود إلى مصر تغويه الأرملة ميليتى Melite بالزواج فيصل معها إلى موطنها إفيسوس، حيث يكتشف أن ليوكيبى لا تزال حية وتعيش هناك بوصفها خادمة لميليتى. وكذلك يتم اكتشاف أن زوج هذه الأرملة لا زال حياً، وهو يلاحق ليوكيبى بمغازلاته. ولا تزال ليوكيبى تدافع عن طهارتها وتعود مع كليتوفون إلى بيزنطة^(٨٣).

وعن أول قبلة بين العاشقين فى هذه الرواية يقول المؤلف إن كليتوفون تظاهر بأنه يعانى من ألم ما فى شفته، وطلب من ليوكيبى عشيقته الخجول أن تجرب معه الدواء الذى أعطته من قبل لوصيفتها ويقول:

"لقد اقتربت منى ووضعت فمها بالقرب من فمى، لتضع الدواء على شفتى وهمست بشئ وهى تلمس طرف شفتى، فقبلتها بلطف دون أن أحدث ضوضاء التحية المعتادة. وفى فتح شفتيها وغلقهما وهى تهمس لى تحول الدواء إلى مجموعة قبلات متتالية"^(٨٤).

A. Borgogno, "Qualche suggerimenti per la ricostruzione delle storie (٨٣) babilonesi di Giamblico", RFIC 102 (1974), pp. 324-333.

M. Hikichi, "Eros and Tyche in Achilles Tatius", JCS 13 (1965), pp. 116-126. راجع: (٨٤)

B.P. Reardon, "Achilles Tatius and Ego-narrative", pp. 243-285 in S. Swain (ed.) op, cit., (Oxford 1999).

"الإثيوبية" لهيلودوروس :

العنوان الأصلي هو "الرواية الإثيوبية حول ثياجينيس وخاريكليسا" (Althiopika ta peri Theagenen kai Charikleian). يوزع هيلودوروس المؤلف روايته "الإثيوبية" على عشرة كتب، ولكنها من حيث الحجم أكثر من ضعف "ليوكيبى وكليتوفون". ولا يأتى هذا الطول من تراكم الأحداث وتفرعها، ولكن من التسكع فى التعبيرات المطولة والمدرسة بعناية. ومع ذلك فإن هذه الرواية تعد هى الأفضل بين كل ما وصلنا من روايات العالم القديم. فالدوافع التى تكمن وراء الأحداث معقولة والشخصيات مرسومة برشاقة. ولو أنها لا تصل إلى حد واقعية أخيلليس تاتيوس. ويظهر ذلك فى الأحداث الفرعية والاستطرادات فقد بذل المؤلف جهداً حميداً لربطها بالخط الرئيسى. فعلى الشاطئ المصرى تتناثر الجثث ولم يبق على قيد الحياة سوى ثياجينيس Theagenes وخاريكليسا Charikleia. وخوفاً من اللصوص سارا فى طريق مخوف بالمخاطر نحو موطنهما. ولكن خاريكليسا تشد بجمها ثياميس Thyamis قائدهما. وكان كاهن مصرى يدعى كالاسيريس Calasiris قد ذهب إلى دلفى وأحضر معه خاريكليسا من أبيها بالتبني لتعود إلى وطنها إثيوبيا حيث عهد بها إلى كاهن من دلفى كان يزور البلاد ويدعى خاريكليس Charikles.

وفى الرحلة إلى إثيوبيا كان معها ثياجينيس وحدث أن تحطمت السفينة ومن هنا جاء المشهد الافتتاحى سالف الذكر. يعثر كنيمنون Cnemon وكالاسيريس على خاريكليسا وبعد ذلك على ثياجينيس فى ممفيس، ويموت كالاسيريس ويتولى منصبه الكهنوتى ثياميس Thyamis الذى يثبت أنه ابنه. أما العاشقان فأسرهما الحاكم الفارسى أرساكي Arsake وعندما يحاول العاشقان الهروب تقوم حرب بين مصر وإثيوبيا ويقع العاشقان أسرى فى إثيوبيا، ويجرى الاستعداد لتقديمهما قربانا بشرياً للآلهة فى ميروى Meroe.

وبعد اكتشاف شخصية خارليكليا يتم العفو عنهما ويتزوجان ويعينان كاهنين في معبد الشمس Helios (= أبوللون).

ومن الملاحظ وجود نكهة دينية للأحداث والشخصيات، وهذا ما نستشعره من وجود كهنة في دلفي وإثيوبيا. ولا غرو في ذلك فالمؤلف نفسه يزعم أنه فينيقي من إميسا Emesa من نسل هيلوس Helios فهو هيلودوروس بن ثيودوسيوس Theodosios^(٨٥).

"دافنيس وخلوى" للونجوس :

العنوان الأصلي هو "الرواية الرعوية حول دافنيس وخلوى" Ta kata Daphnen kai Chloen Poimenika ولا ينافس هيلودوروس مكانته السامية في الفن الروائي الإغريقي إلا لونجوس Longus بروايته "دافنيس وخلوى". وهي رواية بسيطة في موضوعها وبنائها وترتيب أحداثها، التي لا تغطي حوض البحر المتوسط الشرقي، كما يحدث في مثيلاتها. بل يقتصر على الساحل الشرقي لجزيرة ليسبوس. والعاشقان لا يلتقيان ملوكا وملكات بل يتحركان في عالم رعوى بين رعاة الأغنام ورعاة الماعز. ويستغرق المؤلف أحيانا في مقطوعات وصفية (ekphraseis). ولأول مرة في الفن الروائي الإغريقي لم تعد هناك حاجة إلى "سفر" و "ارتحال" لكي تؤلف رواية بديعة. وعندما ترى خلوى دافنيس وهو يستحم تخاطب نفسها قائلة: "أشعر بالإعياء ولكن أى إعياء؟ ولماذا؟ لست أدرى. وأشعر بالآلم دون أن يكون بى جرح! أشعر بالأسى ولم أفقد شيئا من قطعاني! أحترق وأجلس

(٨٥) راجع: T.R. Goethals, The *Aesthlopica* of Heliodorus A Critical study. Diss. Columbia 1959.

E. Feuillâtre, Etudes sur les *Ethiopiennes* d'Heliodore. Poitiers 1966.

J.R. Morgan, "History, romance and realism in Heliodorus", Class. Ant. 1 (1982), pp. 221-265.

Idem, "The Story of Knemon in Heliodorus' *Aithiopika*" pp. 259-285. in S. Swain (ed.) op. cit., (Oxford 1999).

J.J. Winkler, "Heliodorus' *Aithiopika*", YCS 27 (1982), pp. 93-158.

Idem, "The Mendacity of Kalasiris and the Narrative Strategy of Heliodorus, *Aithiopika*" pp. 286-350: in S. Swain (ed.) op. cit., Oxford 1999.

تحت هذه الظلال" (I. 14.1). فالبساطة والطبيعية هي الجو العام المهيمن على هذه الرواية حتى في اختيار المفردات^(٨٦).



الشكل رقم (٢٣)

(٨٦) أنظر: H.H.O. Chalk, "Eros and the Lesbian pastorals of Longus", JHS 80 (1960), pp. 32-51.

M.C. Mittelstadt. Longus and the Greek love romance. Diss. Stanford 1964.

Idem, "Longus, *Daphnis and Chloe* and Roman narrative painting", Latomus 26 (1967), pp. 343-358.

B. Effe, "Longus". "Towards a History of Bucolic and its Function in the Roman Empire", pp. 189-20. in S. Swain (ed.), op. cit. (Oxford 1999).

F.C. Christie, Longus and the Development of the Pastoral tradition. Diss. Harvard 1972.

L. Cresci, "The Novel of Longus the Sophist and the Pastoral Tradition, pp. 210-242 in S. Swain (ed.), op. cit., (Oxford 1999).

R.L. Hunter, A study of *Daphnis and Chloe*. Cambridge 1983.



الشكل رقم (٢٤)



الشكل رقم (٢٥)

الخاتمة

وبعد.. فلعل القارئ الكريم قد تبين معنا كيف أن الأدب الإغريقى يعد بحق تراثا إنسانيا وعالميا وخالدا من حيث الشكل والمضمون. فالأدب الإغريقى من جهة هو الذى قدم للإنسانية بعض الأشكال الأدبية التى لم تكن معروفة من قبل. ووصل بهذه الأشكال - وكذا تلك التى كانت معروفة على نحو أو آخر لدى شعوب وحضارات أقدم - إلى درجة من الكمال والجمال بحيث يمكن اعتبار أى تطور طرأ عليها بعد العصر الإغريقى ضربا من التدهور. ومثال ذلك ما حدث للشعر الملحمى بعد هوميروس وما أصاب المسرح بعد سوفوكليس. وإذا كان لنا أن نستخدم لغة أفلاطون نقول إن النماذج الإغريقية الأدبية صارت بمثابة "المثل العليا أو العلوية، أما ما جاء بعدها فى العصور التالية فلا يعدو أن يكون "الصور" الدنيوية الباهتة.

ومن جهة أخرى إنشغل الأدب الإغريقى فى جدية تامة بقضايا الوجود الإنسانى الجوهرية، وهو بذلك قد دلل على أنه أدب يصلح لكل مكان وزمان وعلى أنه جدير بالخلود والعالمية. ومن أهم هذه القضايا التى تمثل المحتوى الرئيسى للأدب الإغريقى قضية العلاقة بين الإنسان والآلهة، وصلة الأرض بالسما، ومسألة ما وراء الطبيعة أى عالم الميتافيزيقيا والغيبات. وكذا نظام العمل فى هذا الكون وفكرة العدالة ومشكلة المستقبل الذى يعد لغزا مغلقا بالنسبة للإنسان. وتأمل الكتاب والأدباء الإغريق كثيرا فى طبيعة الفن الذى يمارسونه ووظيفته أيضاً. ولسنا بحاجة إلى تبيان أن هذه القضايا التى فجرها الأدب الإغريقى منذ حوالى ثلاثين قرنا من الزمان لا تزال هى شغلنا الشاغل نحن أبناء القرن الحادى والعشرين وفى كل أرجاء المعمورة.

وهناك قضية أخرى حضارية شغلت الأدباء الإغريق من أولهم إلى آخرهم

ونعنى قضية التعامل مع التراث. فهو ميروس له ما يسبقه من موروث ملحمى شفوى تناقلته أجيال عدة، قبل أن يجمع شتاته هذا الشاعر المبدع ويصوغ منه ملحمتيه "الإلياذة" و "الأوديسيا". بل إن هذا الموروث الملحمى الأقدم من هو ميروس كان على الأرجح ذا أصول شرقية، أى مقتبسا من حضارات الشرق القديم التى أرسلت إشعاعاتها إلى بلاد الإغريق عبر ساحل آسيا الصغرى وكريت. المهم أن أسلوب التعامل مع التراث هو من القضايا الملحة على أذهان الأدباء الإغريق عبر جميع العصور، فسطروها فى صفحاتهم. وإذا كنا قد قلنا إن هو ميروس قد ورث عن من هم أقدم منه أغاني البطولة الملحمية وتقنيات الإنشاد الشفوى، فإنه هو نفسه بمرور الزمن قد أصبح بملحمته الخالدتين التراث الرئيسى والنبع الفياض الذى نهل منه كل من جاء بعده إبتداء من أتباعه الملحميين إلى هيسودوس الشاعر التعليمى فشعراء الأغاني الفردية والجماعية. ثم جاءت الدراما وإتكأت على الملاحم الهوميرية إلى الحد الذى جعل أيسخولوس أبا التراجيديا يقول إن مسرحياته ليست سوى الفتات المتبقى من مائدة هو ميروس الخافلة. ولقد احتلت هذه القضية الحضارية - أى الصراع بين القديم والجديد - بؤرة إهتمام الشاعر الكوميدي أريستوفانيس، فكانت هى الموضوع الرئيسى فى كثير من مسرحياته ولا سيما "الضفادع" و "السحب". أما فى العصر السكندرى فقد نشطت حركة قوية لإحياء التراث القديم، إما بالدراسة والتحقيق والتعليق، وإما بالمعارضة والتقليد. ولذا إندلعت معركة شعرية كبيرة بين كاليماخوس نصير التجديد وأبولونيوس الرودسى سلفى النزعة ومحب القديم.

ثم جاء زميلهم ومعاصرهم ثيوكريتوس واشتق لنفسه طريقاً وسطاً بين هذا وذاك وأبدع قصائده الرعوية الجديدة شكلاً والمغموسة فى التراث الأسطورى والموروث الثقافى مضموناً. أما فى ظل الإمبراطورية الرومانية فقد كانت مكتبة الإسكندرية حصناً للهيلينية فهى التى حفظت التراث الإغريقى القديم وكذا النتاج السكندرى الأدبى والفكرى والعلمى. وحاول رجال الأدب والفكر

الإغريق أن يعيدوا إحياء التراث الهيلينى الكلاسيكى فى كتاباتهم وأحلامهم. وكان التراث الشرقى القديم وفى مقدمته حضارة مصر العريقة قد امتزجت بالهيلينية وظهرت نتائج ذلك الإمتزاج فى عدة صور منها أن كثيرين من رجالات الأدب والفكر فى العصر السكندرى والرومانى كانوا من مصر ومن الشرق بصفة عامة. ومنها أيضاً أن فنوناً أدبية جديدة ظهرت وتحمل ثمار التلاقح الثقافى مع الشرق وفى مقدمة هذه الفنون الرواية التى هى بالقطع شرقية السمات مصرية الأصول إغريقية الصناعة.

وهكذا فإن الأدب الإغريقى نعتبره تراثا عالميا إنسانيا يعلمنا هو نفسه كيف نتعامل مع التراث. ومنه نعرف أن هذه المسألة ليست وليدة أيامنا هذه - كما قد يظن البعض - بل قديمة العهد لأنها متصلة بفكرة الزمن وتقادمه الواردة فى أسطورة العصور عند هيسiodوس. ونتعلم من الأدب الإغريقى كذلك كيف نتعامل مع الآخر فذلك الأدب الذى أخذ الكثير من الشرق صار هو نفسه مصدر الإلهام للجميع.

ولقد أفاد الأوروبيون المحدثون كثيرا من هذا الدرس الإغريقى. وفى مطلع عصر النهضة قامت حركة إحياء الدراسات الكلاسيكية بعد أن إنطلقت شرارتها الأولى - ككل شئ فى عصر النهضة - من إيطاليا. ثم إمتدت نيران هذه الحركة الإحيائية إلى فرنسا وإنجلترا وإسبانيا وألمانيا. وتبلورت المدرسة الكلاسيكية الجديدة فى الأدب والفنون. ولعله من المفيد أن نذكر هنا أسماء بعض أقطاب هذه المدرسة. فمن إيطاليا نذكر بترارك ويوكاشيو ودانتى ثم سكاليجر وجيامبا تيسا جيرالدى الملقب بإل شينثيو. ومن فرنسا نذكر إتين جوديل وروبير جارنييه وبوالو ثم كورنى وراسين وموليير. ومن إنجلترا نذكر توماس كيد وكريستوفر مارلو وبن جونسون ثم شكسبير. وأما من ألمانيا فنكتفى بذكر جوتشيد وليسنج ثم شيللر وجوته وكذا إرازموس الهولندى. هؤلاء هم مؤسسو الكلاسيكية الجديدة فى عصر النهضة. قام بعضهم بتحقيق النصوص الإغريقية واللاتينية وطبعها مما وسع رقعة الثقافة.

الكلاسيكية، وترجم آخرون الكثير من هذه النصوص إلى اللغات الأوروبية الحديثة. وأعاد الأدباء المبدعون ناثرين كانوا أم شعراء صياغة الأساطير القديمة، وأحيوا رموزها وصورها الشعرية ومحتواها الفكرى والفلسفى. وساروا على هدى من المعايير النقدية القديمة. صفوة القول إن عصر النهضة الأوروبية الذى بدأ ينفذ التراب عن التراث الإغريقى (الرومانى) القديم وإنتهى إلى الكشف عن كنوزه الدفينة أخذ من ذلك دفعة قوية نحو عصرنا الحديث، بكل ما فيه من إنجازات أدبية وفنية بل وتكنولوجية.

وبالنسبة لعالمنا العربى وعلاقته بالتراث الكلاسيكى، فإننا ننوه إلى بعض الحقائق المهمة. لقد رأينا فى الصفحات الأولى من كتابنا هذا أن جذور الأدب عند الإغريق وكذا أساطيرهم وفنونهم تمتد إلى أعماق التربة الشرقية، هناك حيث ازدهرت حضارات مصر وما بين النهرين وفينيقيا وغيرها. ومن ثم يمكن القول بأن إستيعابنا للتراث الإغريقى (الرومانى) سيفيدنا بلا شك فى تقييم حضارتنا الشرقية نفسها.

ومن جانب آخر نعرف جميعاً أن العرب المسلمين كانوا على اتصال وثيق إبان عصرهم الذهبى بالتراث الإغريقى (الرومانى) فنقلوا عنه ما نقلوا. بل إن بعض الترجمات العربية للنصوص الإغريقية كانت هى الركيزة الرئيسية فى حركة إحياء التراث الكلاسيكى بأوروبا الناهضة. وكل ذلك يعنى أن تراثنا العربى الإسلامى لم يكن بمعزل عن التفاعل مع حضارة الإغريق والرومان وآدابهما. بل لعبت الترجمات العربية الإغريقية دوراً مهماً فى تطوير الدراسات الكلاسيكية حيث أن هذه الترجمات قد ترجمت بدورها إلى اللاتينية فى الأندلس وجنوب إيطاليا وصقلية فأسهمت فى بناء النهضة الأوروبية الحديثة. لقد عرف الأوروبيون أرسطو وجالينوس وغيرهما عن طريق الترجمات والنقول والشروح والتلخيصات والتعليقات العربية قبل أن يكتشفوا الأصول الإغريقية.

أما فيما يتعلق بأدبنا العربى الحديث والمعاصر فحري بنا أن ننوه - وفى ضوء ما تقدم - إلى بعد النظر الذى تحلى به روادنا الأوائل الذين دعوا منذ بداية النهضة المصرية إلى ضرورة الإهتمام بالأدب الإغريقى والرومانى. فرفاعة رافع الطهطاوى وأحمد لطفى السيد وطه حسين وتوفيق الحكيم وأحمد شوقى وغيرهم قد عادوا إلى التراث الكلاسيكى وإستلهموه أو نهلوا منه، كل وفق طاقته وإتجاهاته. بيد أننا نلاحظ أن هؤلاء الرواد جميعا قد توسطوا فى إتصالهم بالأدب الإغريقى والرومانى باللغات الأوروبية الحديثة، فلم يتقنوا اللغة الإغريقية أو اللاتينية أو لم يتعلموها قط. ولم يكن هذا ميسورا لهم. فمعرفتهم بالتراث الكلاسيكى إذن معرفة غير مباشرة. ونرى من جانبنا ضرورة تخطى مرحلة "التوسط" هذه والانتقال منها إلى أفق التعامل المباشر مع التراث الكلاسيكى فى لغتيه القديمتين. ومن هنا تأتى ضرورة التفكير فى وضع بعض القواميس والموسوعات الكلاسيكية بداية قوية لعقد هذه الصلة المباشرة. ولقد حدثت بالفعل خطوات ضخمة على هذا الطريق منذ إنشاء أقسام للدراسات اليونانية واللاتينية - بكلية الآداب جامعة القاهرة والجامعات المصرية الأخرى.

وعلى أية حال فإن صفحات أدبنا المعاصر لازالت تحاول التقرب من الأدب الإغريقى الرومانى بصورة أو بأخرى. فالمسرح العربى - حديث العهد نسبيا - قد نجح فى الارتباط إلى حد ما بالمسرح الإغريقى. ويكفى أن نشير هنا إلى أنه قد أصبح لدينا الآن ما يمكن أن نسميه "أوديب العربى"، بمعنى أن أوديب الإغريقى قد إنضم إلى أسرة الشخصيات التراثية على خشبة مسرحنا إذ ظهر فى أربعة مسرحيات عربية على الأقل حتى الآن^(*). أما

(*) أنظر أحمد عثمان: "أوديب بين أصوله الأسطورية وهمومه الوطنية على خشبة المسرح المصرى" مجلة البيان الكويتية - أعداد ١٥٥ (فبراير ١٩٧٩) ص ١٦-٢٢، ١٥٦ (مارس ١٩٧٩) ص ٥٢-٥٩، ١٥٧ (أبريل ١٩٧٩) ص ١٤٦-١٥٦، ١٥٨ (مايو ١٩٧٩) ص ٩٨-١٠٧.

Ahmed Etman: "The Classical Sources of Arabic Theatre" Xlle Congrès International d'Archeologie Classique, Athens 4-10 September 1983, Practica Tomos 1 (Athens 1985), pp. 126-129.

بالنسبة للشعر العربي الحديث والمعاصر فإن المتصفح لدواوين أبى القاسم الشابي وعلى محمود طه وأبى شادى ونازك الملائكة وبدر شاكر السياب^(*) وعبد الوهاب البياتى^(**) وأدونيس ونزار القباني وصلاح عبد الصبور وغيرهم سيجد أن شخصيات ورموزا إغريقية كثيرة - لاسيما تلك المتصلة بأسطورة بروميثيوس سارق النار^(***) - تتربع على عرش الوحي والإلهام بالنسبة لشیطان هؤلاء الشعراء. بل إن الأسطورة الإغريقية ورموزها قد إرتبطت لدى البعض بفكرة التجديد فى الشعر العربى المعاصر.

وفى هذا الصدد ونحن نلفت أنظار المتخصصين إلى هذه الظاهرة الإبداعية وندعوهم إلى ضرورة مواكبتها ومتابعتها بالرصد والبحث والتقصي، ثم بالتقييم أو التقويم فإننا من جانب آخر نتوجه بالدعوة إلى القائمين على شئون التعليم والثقيف - ولاسيما فى الجامعات المصرية والعربية - أن يزيدوا من إهتمامهم بالدراسات الكلاسيكية وأن يعملوا على نشر هذه الثقافة على أمل أن تحقق لأدبنا وتراثنا القوميين أفقا عالميا وإنسانيا أوسع وأرحب.

(*) أنظر لنفس المؤلف: "على هامش الأسطورة الإغريقية فى شعر السياب" مجلة فصول المجلد الثالث العدد

الرابع (يوليو - أغسطس - سبتمبر ١٩٨٣) ص ٣٧-٤٦.

(**) أنظر لنفس المؤلف "عبد الوهاب البياتى وحرائقه الشعرية" مجلة الكويت عدد ١٦، ص ٣٦-٤٣

وص ١١٤.

(***) أنظر لنفس المؤلف "سارق النار وملهم الأشعار" مجلة الدوحة القطرية العدد ٨٧ (مارس ١٩٨٣)

ص ١٤٦-١٤٢.

قائمة المختصرات المستخدمة في الحواشي

(بالنسبة للمؤلفين الإغريق والرومان استخدمنا المختصرات الموجودة في مقدمة Oxford Classical Dictionary)

AC	= L'Antiquité Classique
ACME	= Annali della facoltà di lettere e filosofia dell' Università di Milano.
AJA	= American Journal of Archeology.
AJPh	= American Journal of Philology.
BCH	= Bulletin de Correspondance Hellénique
BICS	= Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London.
CHCLG	= Cambridge History of Classical Literature, I Greek Literature.
CJ	= Classical Journal
CPh	= Classical Philology
CQ	= Classical Quarterly
CR	= Classical Review.
Diehl	= E.Diehl, Anthologia Lyrica Graeca I (2nd ed. 1936), II ed 1949-1952.
Epeteris	= Epistemonike Epeteris tes philosophikes Scholes tou Panepistimeiou Athenon= Scientific Annals of the Faculty of Philosophy, Athens University.
FGH	= F. Jacoby, Fragmente der griechischen Historiker (Berlin 1923-).
G&R	= Greece and Rome
GRBS	= Greek, Roman and Byzantine Studies.
HSCPh	= Harvard Studies in Classical Philology.
Ibidem	= The same reference = المرجع نفسه
Idem	= The same author = المؤلف نفسه
IMAGDD	= International Meeting of Ancient Greek Drama, Delphi
ISAGDC	= International Symposium on Ancient Greek Drama, Cyprus.
JHS	= Journal of Hellenic Studies.
JOAS	= Journal of Oriental and African Studies
Landmarks	= C.M. Bowra, Landmarks in Greek Literature.
Op. cit.	= Opus citatum/ the work previously mentioned= سبقت الإشارة إليه

Passim	= في أماكن متفرقة.
PCPhS	= Proceedings of the Cambridge Philological Society.
Poiesis	= H.D.F. Kitto, Poiesis. Structure and Thought.
PP	= La Parola del Passato
REG	= Revue des Etudes grecques.
RFIC	= Rivista di Filologia e di Instruzione Classica.
RhM	= Rheinisches Museum.
YCS	= Yale Classical Studies.



الشكل رقم (٢٦)

قائمة الأشكال

السواردة فى المتن

صفحة

- (١) تمثال نصفى لهوميروس وهو نسخة رومانية لأصل إغريقى يؤرخ
بالقرن الخامس ق.م. ومحفوظ بمتحف النحت فى ميونخ بألمانيا..... ٤
- (٢) رسم على إناء فخارى يصور مينيلوس المسلح تسليحاً كاملاً وهو يسحب
هيلينى خارج طروادة التى ترتدى رداء محتشماً بما فى ذلك غطاء الرأس
وذلك بعد تدمير طروادة وإنهاء الحرب، يؤرخ هذا الإناء بالقرن السادس
قبل الميلاد ومحفوظ بالمتحف الأثرى فى ميونخ بألمانيا..... ٩
- (٣) يصل برياموس المسن إلى خيمة أخيلليوس ومعه فدية ضخمة وتوسلات
كثيرة أن يسلمه جثة ابنه هيكتور، حيث يبدو أخيلليوس ممدداً ومسترخياً
على سريره أو أريكته التى تظهر تحتها جثة هيكتور. ويبدو أن أخيلليوس لم
يחס بعد بدخول برياموس ويلتفت إلى أحد أتباعه. ولكنه سيحسن استقبال
العجوز ويكرم وفادته، وفى الصباح يسلمه جثة ابنه. يعود الإناء الذى
يحمل هذا الرسم إلى القرن الخامس ق.م وهو محفوظ بمتحف تاريخ الفن
بفيينا العاصمة النمساوية..... ١٠
- (٤) على إناء من القرن الخامس ق.م أوديسيوس وقد تحطمت سفنه
ووجد نفسه على شاطئ جزيرة الفياكين أمام الأميرة الجميلة
ناوسيكما التى تبدو عليها ملامح الدهول والتردد أمام رجل عار
يظهر هكذا فجأة، وتظهر الإلهة أثينة فى الوقت الملائم. وهذا الإناء
محفوظ بالمتحف الأثرى فى ميونخ بألمانيا..... ١٤
- (٥) تمثال نصفى لهيسيودوس محفوظ بالمتحف الأثرى فى العاصمة
الإيطالية روما..... ٢٤
- (٦) إلهة العدالة ديكى Dike تدق رأس الظلم أديكيا Adikia. رسم
على إناء محفوظ بمتحف تاريخ الفن فى فيينا بالنمسا..... ٢٦
- (٧) أثارت شخصية سافو إعجاب الرومانسيين الأوروبيين من الشعراء

صفحة

- والرسامين وغيرهم. وهذا رسم أبدعه ليوبولد بيرت Léopold Burthe في النصف الأول من القرن التاسع عشر ويصور سافو فوق صخرة ليوكاس. واللوحة محفوظة في متحف كاركاسون Carcassonne للفنون الحديثة بفرنسا. ١٠٧
- (٨) نسخة رومانية لتمثال برنزي نصفى إغريقى يصور سولون المشرع الأثينى. يؤرخ التمثال الإغريقى ببدايات القرن الثالث ق.م. أما النسخة الرومانية فمحافظة بالمتحف القومى فى نابلى بإيطاليا. ١٢٨
- (٩) على إناء يعود للقرن الخامس ق.م. وعثر عليه فى تارنتم نرى راقصة تحمل فوق رأسها سلة من القش تقدم فيها القرابين للآلهة، إذ تقام هذه الرقصات فى إطار أعياد دينية. والإناء محفوظ بالمتحف الأثرى فى تاراس بإيطاليا. ١٣٠
- (١٠) نسخة رومانية من تمثال نصفى إغريقى لأيسخولوس يعود للقرن الرابع ق.م. النسخة محفوظة بالمتحف القومى فى نابلى بإيطاليا. ٢١٩
- (١١) بروميثيوس يستقبل هرقل الذى جاء لكى يخلصه من العذاب الأبدى بقتل النسرين الذى يتغذى على كبده. تظهر شخصيات الأسطورة الإلهية الأخرى مثل أثينا وجايا وأبوللون وديميتر وبيرسيفونى وربة الانتقام (الإيرينية) ذات الأجنحة. أما بروميثيوس فيبدو مقيداً على الصخرة ويده مصفدتان بالأغلال. هذا الإناء محفوظ بالمتحف الأثرى ببرلين. ٢٢٠
- (١٢) مشهد من مسرحية أيسخولوس الساتيرية "أبو الهول" وهى تسخر من أسطورة أوديب. يجلس أبو الهول على الصخرة ويصيح السمع لأحد أفراد السيلينوبى أتباع ديونيسوس وهو يمسك فى يده طائراً ويبدو أنه يلقي لفرأ على أبى الهول. يعود الإناء إلى النصف الثانى من القرن الرابع ق.م. وهو محفوظ بالمتحف القومى فى نابلى بإيطاليا. ٢٢٢
- (١٣) نسخة رومانية لتمثال سوفوكليس ويعود الأصل الإغريقى للقرن

صفحة

- ٢٢٢ الرابع ق.م والنسخة محفوظة بمتحف الفاتيكان
- (١٤) طبق يحمل هذا الرسم الذى يصور لقاء أوديب مع أبى الهول ويؤرخ بالقرن الخامس ق.م. يجلس أوديب على صخرة منصتا للغز أبى الهول الذى يربض فوق عمود. هذا الطبق محفوظ بمتحف الفاتيكان. ٤٣٢
- (١٥) نسخة رومانية لتمثال نصفى يصور يوريبديدس، ويعود الأصل الإغريقى للنصف الثانى من القرن الرابع ق.م والنسخة محفوظة بالمتحف القومى فى نابلى بإيطاليا. ٤٣٢
- (١٦) على إناء يسمى "إناء برونوموس" ويؤرخ بنهاية القرن الخامس ق.م نرى الممثل الذى أدى دور هرقل فى مسرحية ساتيرية فوضع على جسده جلد الأسد وأمسك فى يده اليسرى عصا هرقل وفى يمينه قناع هرقل. والإناء محفوظ بالمتحف القومى فى نابلى. ٥٢٢
- (١٧) نسخة رومانية محفوظة بمتحف اللوفر ببساريس وهى لتمثال إغريقى أصلى يعود للقرن الرابع ق.م ويصور أريستوفانيس. ٥٢٢
- (١٨) ثلاثة من الفرسان يمتطون صهوة خيولهم ويمثلون جزءا من الجوقة فى مسرحية أريستوفانيس "الفرسان". المدهش أن الذين يمثلون الخيول هم رجال يضعون على رقابهم وأمام وجوههم أقنعة تمثل الخيول وكذلك تتدلى عند مؤخرة الظهر ذيولهم. الإناء محفوظ بالمتحف الأثرى ببرلين فى ألمانيا. ٥٢٤
- (١٩) نسخة رومانية لتمثال سقراط محفوظة بمتحف الفاتيكان، ويعود الأصل الإغريقى للقرن الرابع ق.م. ٥٢٤
- (٢٠) نسخة رومانية محفوظة بالمتحف الأثرى فى برلين وهى لتمثال أفلاطون الأصلى والذى يعود للقرن الرابع ق.م. ٥٨٨
- (٢١) نسخة رومانية لتمثال نصفى لأرسطو. يعود الأصل الإغريقى لنهايات القرن الرابع ق.م. والنسخة محفوظة بمتحف تاريخ الفن فى العاصمة النمساوية فيينا. ٥٨٨

صفحة

- (٢٢) نسخة رومانية لتمثال نصفى لهرودوتوس. يعود الأصل الإغريقى
لنصف الأول من القرن الرابع ق.م والنسخة محفوظة بمتحف
المتروبوليتان فى نيويورك..... ٦٥١
- (٢٣) نسخة رومانية لتمثال نصفى لثوكيديديس محفوظة بالمتحف القومى
فى نابلى بإيطاليا. ويعود الأصل الإغريقى للقرن الرابع ق.م..... ٦٧١
- (٢٤) نسخة رومانية من التمثال الأصلى المفقود الذى نحتته المثال
بوليوكتوس Polyektos عام ٢٨٠ ق.م لديموسثينيس. النسخة
محفوظة بمتحف الفاتيكان..... ٦٧٢
- (٢٥) نسخة رومانية لتمثال نصفى لأيسخينيس غريم ديموسثينيس ويعود
الأصل الإغريقى للربع الأخير من القرن الرابع ق.م. أما النسخة
فمحفوظة بالمتحف البريطانى فى لندن..... ٦٧٢
- (٢٦) تصور حديث لمكتبة قديمة مثل مكتبة الإسكندرية حيث توضع
لفائف البردى فى أرفف وعلى كل واحدة منها قطعة صغيرة من
البردى عليها بيانات المحتويات والمؤلف وما إلى ذلك..... ٦٨٠
- (٢٧) عثر على هذه البردية فى أوكسيرنخوس (البهنسا مركز مغاغة بالمينا)
وتؤرخ بالقرن الثانى الميلادى وعليها قائمة بأمناء مكتبة الإسكندرية
الكبرى. وكان كل منهم على التوالى يشرف على تعليم وتربية ولى
العهد الأمير البطلمى الذى سيتولى العرش مستقبلاً. والقائمة كما
يلى: زينودوتوس الإيسى، أبوللونىوس الرودى، إراتوستينيس
القورىنى، أريستوفانىس البيزنطى، أبوللونىوس إيدوجرافوس،
أريستارخوس الساموطراقى. البردية محفوظة بمكتبة ترينيتى كولييج
فى دبلن بأيرلندا..... ٦٩٦

قائمة المصادر والمراجع المنتقاة

أولا: مراجع باللغة العربية:

أحمد عثمان

- المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، دراسة مقارنة. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨. الطبعة الثانية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لوجمان ١٩٩٣.

- كليوباترا وأنطونيوس، دراسة فى فن بلوتارخوس وشكسبير وشوقى. الطبعة الثانية. أيجيتوس، القاهرة ١٩٩٠.

- الأدب اللاتينى ودوره الحضارى حتى نهاية العصر الذهبى، الطبعة الثانية. دار المعارف ١٩٩٥.

- الأدب اللاتينى ودوره الحضارى. العصر الفضى. أيجيتوس، القاهرة ١٩٩٠.

- قناع البريختية والشيوعية، دراسة فى المسرح الملحمى، التنوير الذهنى البريختى والتطهير الأرسطى، بريخت بين الشرق الشيوعى والغرب الرأسمالى. أيجيتوس. القاهرة ١٩٩٢.

- تاريخ قبرص جزيرة الجمال والألم منذ القدم وإلى اليوم. القاهرة ١٩٩٧.

- الكلاسيكية فى مسرح عصر النهضة والتراث المتجدد فى مسرحيات شكسبير وراسين. القاهرة ١٩٩٩.

- "أغاني نقدية من هوميروس حول طبيعة الشعر ووظيفته"، مجلة "الثقافة"، عدد ٣٨ (القاهرة نوفمبر ١٩٧٦)، ص ٦٦-٦٢.

- "هيسودوس وطبيعة الشعر التعليمى"، مجلة "الشعر"، العدد ١٩ (القاهرة يوليو ١٩٨٠). ص ٣٩-٤٥.

- "مهرجانات إحياء المسرح الإغريقى"، مجلة "الكاتب"، عدد ١٧٣ (القاهرة أغسطس ١٩٧٥) ص ١٥٤-١٦٠ وعدد ١٧٤ (سبتمبر

- (١٩٧٥). ص ١٥٥-١٦٠.
- "السحب" لأريستوفانيس. ترجمة (من اليونانية القديمة) ومقدمة وتعليقات ومعجم أسطوري - تاريخي. سلسلة من المسرح العالمي الكويتية، عدد ٢١٥ و ٢١٦ (أغسطس وسبتمبر ١٩٨٧).
- "بنات تراخيس" لسوفوكليس، ترجمة (من اليونانية القديمة)، ومقدمة ومعجم أسطوري، سلسلة من المسرح العالمي الكويتية، عدد ٢٤٩، يونيو ١٩٩٠.
- "أثينة السوداء، الجذور الأفروآسيوية للحضارة الكلاسيكية، الجزء الأول: تلفيق بلاد الإغريق ١٧٨٥-١٩٨٥"، تأليف مارتن برنال، تحرير ومراجعة وتقديم: د. أحمد عثمان. المشروع القومي للترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة. القاهرة ١٩٩٧.
- "على هامش الأسطورة الإغريقية في شعر السياب". مجلة "فصول"، القاهرة، المجلد الثالث العدد الرابع (يوليو-أغسطس-سبتمبر ١٩٨٣). ص ٣٧-٤٦.
- "أوديب بين أصوله الأسطورية وهمومه الوطنية على خشبة المسرح المصري"، مجلة "البيان" الكويتية عدد ١٥٥ (فبراير ١٩٧٩) ص ١٦-٢٢ وعدد ١٥٦ (مارس ١٩٧٩) ص ٥٢-٥٩ وعدد ١٥٧ (أبريل ١٩٧٩) ص ١٤٦-١٥٦ وعدد ١٥٨ (مايو ١٩٧٩). ص ١٩٨-١٠٧.
- "طه حسين ومستقبل الثقافة الكلاسيكية في مصر والعالم العربي"، الكتاب التذكاري لطه حسين كلية الآداب - جامعة القاهرة ١٩٩٨. ص ٦٨٧-٧٧٠.
- "هرقل فوق جبل أويتا"، تأليف سينيكا ترجمة وتقديم ومعجم أسطوري. سلسلة من المسرح العالمي الكويتية عدد رقم ١٣٨ مارس ١٩٨١.

- "الزمن المأساوى فى الفكر الإغريقى". "ألف، مجلة البلاغة المقارنة".
عدد ٩ (الجامعة الأمريكية بالقاهرة ١٩٨٩). ص ١٧٣-١٨٨.
- "من اليونانية إلى اللاتينية عبر اللغة العربية. دراسة حول
تبادل الثقافات بين العرب وأوروبا عبر الأندلس وصقلية".
مجلة "أوراق كلاسيكية"، العدد الثانى (القاهرة ١٩٩٢).
ص ٧-٣٥.
- الفكر المصرى فى العصر المسيحى، دار قباء، القاهرة ٢٠٠٠
- "عالم هوميروس"، مجلة "عالم الفكر" الكويتية المجلد الثانى عشر عدد
٣ (١٩٨١)، ص ١٣-٥٦.
- هوميروس شاعر الخلود. مكتبة نهضة مصر، القاهرة ١٩٥٦.
- النقد الأدبى عند اليونان من هوميروس إلى أفلاطون. دار النهضة
العربية، القاهرة ١٩٦٢.
- مكتبة الإسكندرية القديمة، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٧.
- حيل الذكاء. دهاء الإغريق المتيشى، تأليف مارسيل ديتين، جان
بيير فرنان، عين للدراسات والبحوث الإنسانية الاجتماعية، القاهرة
٢٠٠٠.
- "ميديا أو هزيمة الحضارة"، مجلة "عالم الفكر" الكويتية المجلد الثانى
عشر عدد ٣ (١٩٨١). ص ٧٣-٩٠
- يحيى عبد الله

ثانيا : مراجع بلغات أجنبية :

- Adams (S.M.) : Sophocles the Playwright. Toronto 1957.
- Arora (U.P.) : Greeks on India. ISGARS (India) 1996.
- Baconnicola-Ghéorgopoulou (Ch.): L'Absurde dans le Théâtre
d'Euripide. Athènes 1993.
- Baldry (H.C.) : Ancient Greek Literature. London 1968.
- Idem : T
ty) Chatto & Windus, London 1978.

- Bates (V.N.) : Sophocles, Poet and Dramatist. Philadelphia 1940.
- Bieber (M.) : The History of Greek and Roman Theater. Princeton, New Jersey, Princeton University Press. Fourth Printing 1971.
- Bolgar (R.R.) : The Classical Heritage and its Beneficiaries. Cambridge University Press. Reprint 1973.
- Idem (ed.) : Classical Influence on European Culture A.D. 500-1500. (Proceedings of an International Conference held at King's College, Cambridge. April 1969) Cambridge at the University Press 1971.
- Bonnard (A.) : I Greek Civilization from the *Iliad* to the Parthenon. Translated by A. Lytton Sells. London, George Allen 1957.
- II Greek Civilization from *Antigone* to Socrates. Translated by A. Lytton Sells. London, Allen & Unwin 1957.
- Bowra (C.M.) : Landmarks in Greek Literature. Weidenfeld and Nicolson 1970.
- Idem : Greek Lyric Poetry from Alcman to Simonides. Oxford at the Clarendon Press 1961.
- Idem : Pindar. Oxford at the Clarendon Press 1964.
- Idem : Sophoclean Tragedy. Oxford 1944, reprinted 1970.
- Bury (J.B.) : The Ancient Greek Historians. New York, reprint 1958.
- Campbell (D.A.): The Golden lyre: the themes of the Greek Lyric Poets. London 1983.
- Carratelli (G.P.), Tra Cadmo e Orfeo: Contributi alla storia civile e religiosa dei Greci d'Occidente. Il Mulino 1990.
- Chandriotis (E.D.): The Address of the Spectators in Ancient Greek Tragedy. (Diss. in Greek) Nicosia, Cyprus 1996.
- Clauss (J.J.)—Johnston (S.I.), edd.: Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art. Princeton University Press 1997.

- Con
versity of Toronto Press, Oxford University Press 1967.
- Cornford (F.M.): From Religion to Philosophy. New York 1957.
- Daiches (D.)- Thorlby (A.), edd.: The Classical World. Aldus Book, London 1972.
- Davison (J.A.) : From Archilochus to Pindar. Papers on Greek Literature of the Archaic Period. Macmillan, New York 1968.
- Decreus (F.) : "The *Oresteia*" or the Myth of the Western Metropolis between Habermas and Foucault" ISAGDC (1999), pp. 286-308.
- Dover (M.I.) : Aristophanic Comedy. University of California Press. Berkeley and Los Angeles 1972.
- Driver (T.F.) : The Sense of History in Greek and Shakespearian Drama. Columbia University Press. New York-London 1960.
- Easterling (P.E.)- Knox (B.M.W.), edd.: The Cambridge History of Classical Literature. I Greek Literature. Cambridge University Press 1985, reprint 1987.
- Ehrenberg (V.) : From Solon to Socrates. Greek History and Civilization during the sixth and fifth centuries B.C. London - Methuen 1967.
- Idem : The People of Aristophanes. A Sociology of Old Attic Comedy. Basil Blackwell - Oxford 1951.
- Else (G.F.) : The Origin and Early form of Greek Tragedy. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1967.
- Idem : Aristotle's *Poetics*: The Argument. Harvard University Press 1957.
- Etman (Ahmed) : The Problem of Heracles' Apotheosis in the "*Trachiniae*" of Sophocles and in "*Hercules Oetaeus*" of Seneca. A Comparative Study of the Tragic and Stoic Meaning of the Myth. A Thesis for the Ph.D. degree (in Greek with Summary in English), Athens 1974.
- Idem : "Cleopatra and Antony. A Study in the Art of

- Plutarch, Shakespeare and Ahmed Shawky", Athena 78 (Athens 1981), pp. 97-107.
- Idem : "The Audience of Greco-Roman Drama between Illusion and Reality", Cahiers du Gita No.3 Octobre 1987, "Anthropologie et Théâtre Antique", Actes du Colloque International. Montpellier 6-8 Mars 1986, pp. 261-272. Revised and Republished as follows: "The Audience of Greco-Roman Drama between Illusion and Disillusion", Athena 80 (Athens 1989), pp. 251-276.
- Idem : "Foreigners in Greek Tragedy". Proceedings of the 12th. Congress of the International Comparative Literature Association (ICLA) Munich 1988, Published 1990, Vol. 2, pp. 546-552.
- Idem : "Phèdre dans le théâtre d'Euripide, Sénèque et Racine". Traduite par Prof. Tahani Omar et Prof. Ophélia Fayez Riad. Bulletin of the Faculty of Arts (Cairo University Press, 1993), No. 59 (September 1993), pp. 5-67, et No. 60 (December 1993), pp. 5-62.
- Idem : "The Conception of Heroism in Greek Literature", Classical Papers, Vol. III (Cairo University, January 1994), pp. 35-50.
- Idem : "Greek Into Latin through Arabic", Actes du Séminaire International (UNESCO) "L'Elaboration du savoir du IXe au XIVE siècle: Expériences dans le Monde Arabe et Italien". 4-5 Decembre 1992, Palermo-Italy, Published in Roma 1994, pp.137-144. Republished in JOAS. Vol.9 (1997-1998), pp. 29-38. Republished Dahesh Voice Vol. 5, Issue 4, (Spring 2000), pp. 4-10.
- Idem : "A light from Thucydides on the problem of Sophocles' "Antigone" and its tragic Meaning" 2nd International Colloquium on Thucydides, Athens 10 September 1997. L'Antiquité Classique (2001), pp. 1-7.
- Idem : "Gli studi classici e il loro influsso sulla letteratura creative in Egitto e nel Mondo Arabo" ACMELIV, 1 (Gennaio- Aprile 2001), pp. 3-10.

Farnell (L.R.) : The Cults of Greek States, V vols. Oxford University

- Press 1896-1909.
- .dem : Greek Hero -Cults and Ideas of Immortality. Oxford 1921.
- Ferguson (J.) : The Heritage of Hellenism. Thames & Hudson. London 1973.
- Festugière (A.J.): Études de Religion Grècque et Hellenistique. Paris Librairie Philosophique J. Vrin 1972.
- Fisher (N.) : "Hybris, status and slavery", pp. 44-84 in A. Powell (ed.), The Greek World, (Routledge: London and New York 1995).
- Flacelière (R.) : A Literary History of Greece (translated from French by Douglas Garman). A Mentor Book, The New American Library 1964.
- Flickinger (R.C.) : The Greek Theater and its Drama. The University of Chicago Press. 4th ed. reprinted 1965.
- Fraser (P.M.) : Ptolemaic Alexandria. 3 Vols, Oxford 1972.
- Galinsky (G.K.): The Herakles Theme. The Adaptations of the hero in Literature from Homer to the Twentieth Century. Basil Blackwell- Oxford 1972.
- Gallavotti (C.): Theocritea. Suppl. No. 18 al Bollettino dei Classici. Accademia Nazionale dei Lincei. 1999.
- Ghiron-Bistagne (P.) : Recherches sur les Acteurs dans la Grèce Antique. Paris-Les Belles Lettres 1976.
- Gordon (R.) : "Sophocles' *Electra* on the contemporary London Stage: Intertextuality in the performance of Greek Tragedy" ISAGDC (1999), pp. 365-377.
- Grimal (P.) et alii, Hellenism and the Rise of Rome. Weidenfeld and Nicolson 1968, reprint 1970.
- Grube (G.M.A.): The Greek and Roman Critics. Methuen & Co. Ltd. 1965. University Paperbacks 1968.
- Guthrie (W.K.C.): A History of Greek Philosophy. Vol. 1 The Earlier Presocratics and the Pythagoreans. Cambridge University Press 1962 reprint 1978.

- Idem : The Greeks and their Gods. London 1962.
- Idem : The Religion and Mythology of the Greeks. Cambridge Ancient History vol. II Ch. XL 1961.
- Haigh (A.E.) : The Tragic Drama of the Greeks. Dover Publications. Inc. New York, reprint 1968.
- Higginbotham (J.) ed.: Greek and Latin Literature. A Comparative Study. Methuen & Co. Ltd. 1969.
- Highet (G.) : The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature. Oxford at the Clarendon Press 1949.
- Huxley (G.L.) : Greek Epic Poetry from Eumelos to Panyassis. Faber and Faber. London 1969.
- Jebb (R.C.) : The Attic Orators. New York 1962.
- Jones (J.) : On Aristotle and Greek Tragedy. Chatto and Windus, London. reprint 1980.
- Kennedy (G.A.): The Cambridge History of Literary Criticism. Vol 1. Classical Criticism. Cambridge University Press 1989 reprint 1999.
- Kindermann (H.): Il teatro Greco e il suo pubblico. Trad. A. Cola, a cura di Angela Andrisano. La Casa Usher. Firenze 1990.
- Kirk (G.S.) : The Nature of Greek Myths. The Overlook Press, Woodstock, New York 1975.
- Kitto (H.D.F.) : Poiesis, Structure and Thought. Berkeley and Los Angeles 1967.
- Idem : Form and Meaning in Drama. Methuen, reprint 1964.
- Idem : Greek Tragedy. A Literary Study. 3rd ed., London 1961, reprint 1973.
- Kordatou (I.) : History of Ancient Greek Philosophy (in Greek), 5th. ed. Mboukoumane, Athens 1972.
- Lesky (A.) : History of Greek Literature. Translated by James

- Willis and Cornelia de Heer. London 1966^(*).
- Idem : Greek Tragedy. Translated by H.A. Frankfort with Foreword by E.G. Turner. London Ernest Benn Limited, New York 1967.
- Livingstone (R.W.) : The Greek Genius and its meaning to us. 2nd. ed. Oxford 1915.
- Lloyd-Jones (J.) : The Justice of Zeus. California 1972.
- McNeill (W.H.) & Sedlar (J W.). edd: The Classical Mediterranean World. New York, Oxford University Press 1969.
- Marc (C.) : The Human Thing: The Speeches and Principles of Thucydides. Chicago 1981.
- Monaco (G.) : "The modern production of ancient plays: some Problems", pp. 217-224 in Nearchou (P.) ed.: International Meeting of Ancient Greek Drama, Delphi (Athens 1987).
- McDonald (M.): Ancient Sun Modern Light: Greek Drama on the Modern Stage. Columbia University Press, New York 1992.
- Mpezantakou (N.P.) : The Notion of "metanoia" in Homer (changing one's mind and to have the sense of having done wrong). Phd. Thesis in Greek with Summary in English. Athens University 1980.
- Murray (G.) : The Literature of Ancient Greece. 3rd ed. The University of Chicago Press 1956.
- Nearchou (P.) ed.: International Meeting of Ancient Greek Drama Delphi 8-12 April 1984 & 4-25 June 1985. European Cultural Center of Delphi, Athens 1987.
- Idem : To Menyma tou Apollona (in Greek). Kosmopolis 1995.
- Nettleship (R.L.) : Lectures on the Republic of Plato. Macmillan, London 1968.

عدنا أحيانا للترجمة اليونانية الحديثة لهذا الكتاب والتي قام بها تسوباناكيس A.G.Tsopanakis ونشرت طبعها الثانية عام ١٩٧٢ في سالونيك. واللغة الأصلية لهذا الكتاب هي الألمانية.

- Nilsson (M.P.) : A History of Greek Religion. Translated by F.J. Fielden. New York 1964.
- Idem : The Mycenaean Origin of Greek Mythology. Cambridge 1932.
- Idem : Cults, Myths, Oracles and Politics in Ancient Greece. New York 1972.
- Norwood (G.) : Pindar. University of California Press. Berkeley, Los Angeles, London, reprint 1974.
- Idem : Greek Tragedy, 4th ed. London 1948, reprint 1953.
- Pfciffer (R.) : History of Classical Scholarship, From 1300 to 1850. Oxford 1976 reprint 1999.
- Powell (A.) ed. : The Greek World. Routledge, London and New York 1995.
- Robert (F.) : La Literature grèque (Que sais je? no. 227), Presses Universitaires de France 1971.
- Romilly (J.de) : La tragédie grèque. Presses Universitaires de France 1970.
- Eadem : Time in Greek Tragedy. Ithaca (N.G.) Cornell University Press 1968.
- Roper (L.) : Oedipus and the Devil: Witchcraft, Sexuality and Religion in early modern Europe. Routledge, London and New York 1994.
- Rose (H.J.) : A Handbook of Greek Literature from Homer to the Age of Lucian. University Paperbacks, Methuen - London, reprint 1965.
- Idem : Outlines of Classical Literature for Students of English. Lendon, Methuen & Co Ltd 1959.
- Rosenthal (F.) : The Classical Heritage in Islam. Transl. by E. & J. Marmorstein. Routledge. London & New York, reprint 1994.
- Rossi (L.E.). : Letteratura Greca. Le Monnier 1995.
- Said (S.) ed. : Ελληνισμος Quelques Jalons pour une histoire de l'identité Grèque. Actes du Colloque de Strasbourg. 25-

27 octobre 1989. E.J.Brill 1991.

Staden (Von H.): Herophilus: The Art of Medicine in Early Alexandria. Edition, Translation and Essays. Cambridge University Press 1989.

Swain (S.), ed. : Oxford Readings in the Greek Novel. Oxford 1999.

Taplin (O.) : Greek Tragedy in Action. Methuen & Co Ltd. 1978.

Tarn (W.) - Griffth (G.T:) : Hellenistic Civilisation. 3rd edition, University Paperbacks, Methuen-London 1966.

Van Groningen (B.A.) : Traité d'Histoire et de Critique des textes grecs. (Translated into Greek by Odysseus Lampside), Greek Academy. Athens 1980.

Vernant (J-P.), L'Univers, les Dieux, les Hommes. Recits grecs des Origines. Le Grand Livre du Mois: Ed. Du Seuil 1999.

Vernant (J.P.)- Vidal- Naquet (P.): Mythe et tragedie en Grèce Ancienne. F. Maspero, Paris 1972.

Wace (A.J.B) & Stubbings (F.H.) : A Companion to Homer. Macmillan 1962.

Waldock (A.I.A.) : Sophocles the Dramatist. Cambridge 1951.

Webster (T.B.L.) : An Introduction to Sophocles. 3rd ed., Methuen 1969.

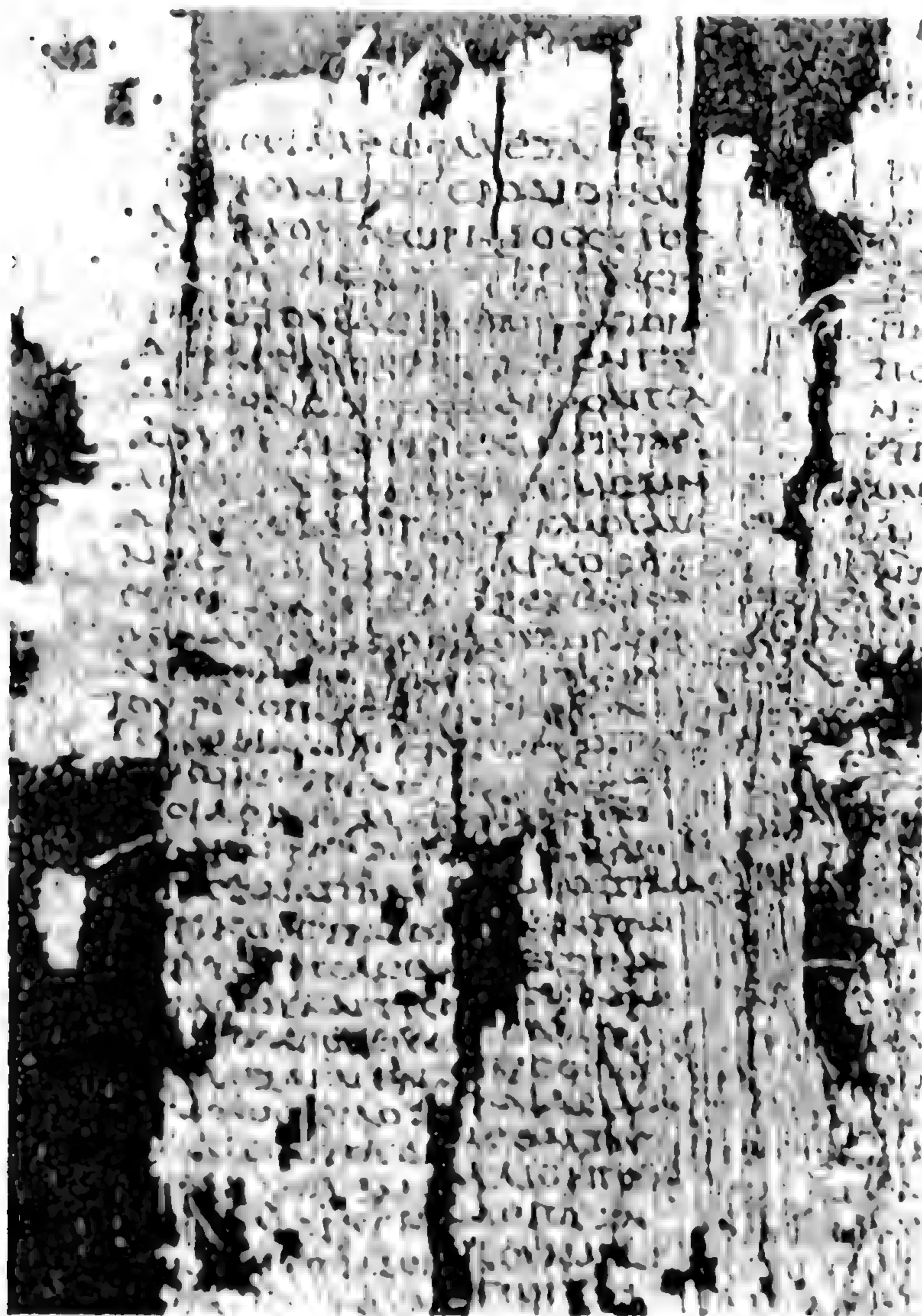
Idem : Studies in Later Greek Comedy. New York 1970.

Whitman (C.H.) : Sophocles. A study of Heroic Humanism. Harvard University Press, Cambridge Massachusetts 1951, reprint 1966.

Xanthakis- Karamanos (G.): Studies in Fourth Century Tragedy. Athens 1980.

Yialoucas (C.S.): The Conflict of. Δοξα and Αληθεια in Euripides and his predecessors. Nicosia- Cyprus 1990.

Ziaka (G.D.) : Atistote dans la Tradition Arabe (in Greek), Thessalouica 1980.



الشكل رقم (٢٧)

معجم كشاف^(*)

(أ)

بوالقاسم الشابى ٦٧٨
 أبوللو أو أبوللون Apollo ٨٣، ٤٤، ٤٢، ٤١، ٨٦، ٨٧، ١٠٤، ١٠٥، ١٠٦، ١٣٦، ١٣٧، ١٦١، ١٧١، ١٨٠، ٢٠٦، ٢٠٧، ٢٠٩، ٢١١، ٢١٢، ٢١٤، ٢٢٥، ٢٣٢، ٢٤٦، ٢٦٠، ٢٦١، ٢٧٩، ٢٨٧، ٣٢٩، ٣٤٤، ٣٤٩، ٣٦٠، ٣٧٣، ٣٧٤، ٣٧٦، ٤١٨، ٤٣٧، ٤٤٤، ٤٤٥، ٤٤٧، ٥٥٤، ٥٥٥، ٦٠٢، ٦٣٦، ٦٥٣ "أبوللون لوكيوس" Apollo
 Lykeios ٥٢٨، ٤٦٥، ٦٥٣ Daldis
 أبوللودوروس Apollodoros ٢٠٦
 أبوللودوروس الأثينى Apollodoros
 Athenaios ٥٨٢
 أبوللودوروس كاتب الحوليات Apollodoros
 ٥٨٤، ٥٨١
 أبوللونىوس إيدوجرافوس Apollonios
 Eidographos ٥٣٧
 أبوللونىوس الرودىسى Apollonios Rhodios
 ٦٤، ٥٢٦، ٥٣٧، ٥٤٨، ٥٥١، ٥٥٣، ٥٥٤، ٥٥٧، ٥٥٨، ٥٥٩، ٥٦٠، ٥٦١، ٥٦٢، ٥٦٣، ٥٦٤، ٥٦٥، ٥٦٦، ٥٩٦، ٦٤٦، ٦٧٤، "الأرجونوتيكا" Argonautika ٦٤، ٢٦٩، ٣١٤، ٣٥٧، ٥٥٧، ٥٥٨، ٥٥٩، ٥٦٠، ٥٦٣
 أبوليوس Apuleius ٦٦٣
 أبليانوس Appianos ٦٠٩ "التاريخ الإغريقى والإيطالى" ٦١٠ "التاريخ الرومانى" Historia
 Romana ٦٠٩، ٦١٠ "الرومانيات" Rhomaika ٦٠٩، ٦١٤
 أبيس Apis ٤٨٠
 أبىقور Epikouros باللاتينية Epicurus
 والأبىقورية ٦٠٢، ٦١٧، ٦٣٥
 أبيلليكون من تىوس Apellikon ٥٣٠
 أثالى Athalie ٥٣٠
 أثثيس Atthis ١٧٨، ١٧٤

الآخيون Achaioi ٣٣، ٣٤، ٣٦، ٤٠، ٤٣، ٥٥، ٦٤، ٦٧، ٦٩، ٨٣، ٩٠، ٩٢، ١٣٦
 آدميتوس Admetos ٣٦٠
 الأرامية ٦٣١
 أريس Ares ٧٥، ٨٢، ١٢٦، ٢١٢، ٢١٥، ٢٨١
 آسيا Asia وأسيا الصغرى Mikra Asia ١٥٩، ١٦٧، ١٩٠، ٢٢٤، ٢٢٩، ٢٣١، ٤١٨، ٤٣٤، ٤٧٣، ٤٧٤، ٤٨٣، ٥٤٠، ٥٤٤، ٥٧٥، ٥٧٦، ٥٧٨، ٥٨٣، ٥٨٤، ٥٩٨، ٦٠١، ٦١٧، ٦٢٣، ٦٢٦، ٦٢٩، ٦٤١، ٦٥٢، ٦٦٤، ٦٧٤
 أكلو اللوتس Loti Phagi ٤٦
 آل بيلوبيس Pelopidai ٢٧١، ٢٩٤
 آياى Aiaie ٤٧
 آيسا Aisa ٢٠٢ وأنظر ربات القدر
 أيليانوس Claudius Aelianus ٦١٤، ٦١٥، ٦١٦ "خصائص الحيوانات" Peri Zoon
 idiotetos ٦١٥ "رسائل ريفية" Agroikikai
 epistolai ٦١٥، ٦١٦ "متفرقات تاريخية مختلطة" Poikile Historia ٦١٥
 أيلئوس أريستيديس D. Aelius Aristides
 ٥٩٢، ٦٢٦، ٦٢٧، ٦٣١
 أيلئوس ثيون Aelius Theon ٦٥٥
 أيلئوس جالوس Aelius Gallus ٥٩٨، ٦٠٠
 أبالونيا وداميسا Apalunya and Damisa
 ٦٢١
 أباميا Apameia ٥٩٢، ٦٢٣
 أبديرا Abdera ١٨٣
 أبسمتيك ٤٧٦
 أبسيرتوس Apsyrtus ٦٦٦
 أبسينيس Apsines ٦٢٠
 أبوشادى ٦٧٨

(*) تشير الأرقام الواردة بعد كل علم أو مادة فى هذا المعجم إلى أرقام الصفحات وفى حالة الإشارة إلى الحواشى سيتم

. ٤٤ . ٢٠٩ . ٣٩٤ . ٣٨٤ . ٣٧٨ . ٣٤٩ . ٣٠٥
٤٥٣ . ٤٤١

أثينـيـاـيـوس Athenaios ٥٢٧ ، ٦٣٨ ، ٦٣٩
 "مأدبة السوفسطائيين" Deipnosophtai ٦٣٨ ،
 ٦٣٩

أثينة (الإلهة) Athene أو باللاتينية Athena
 ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٩، ٥٠، ٥١، ٦٣، ٧٣، ٧٥،
 ٨٣، ٨٤، ٨٧، ٩٢، ١٨٠، ١٩٢، ١٩٧،
 ٢٥٥، ٢٥٦، ٢٦١، ٢٦٤، ٢٨٧، ٢٩٠،
 ٣٢٩، ٣٣٢، ٣٣٤، ٣٤١، ٣٧٣، ٣٧٤،
 ٥٥٦، ٥٨٢

أثينيس ۱۶۷ Athenis

أجاثارخيديس من كنيديوس Agatharchides
٥٨٣، ٥٨٠

أجاثوكليس Agathokles ٢٠٦

أجاثون Agathon ٤١٢، ٤٦٣

آجاریستی Agariste ۴۸۵

أجافى Agave أو ٣٧٧

٤٢ , ٣٩ , ٣٥ , ٣٤ Agamemnon
 ١٩٧ , ١٩٥ , ٩١ , ٨٣ , ٧٨ , ٥٨ , ٥٢ , ٤٣
 ٢٩٢ , ٢٨٩ , ٢٨٧ , ٢٦٥ , ٢٦٠ , ٢١١
 ٣٥٣ , ٣٤٥ , ٣٤٤ , ٣٣٣ , ٣٠٠ , ٢٩٧
 ٣٧٧ , ٣٧٦ , ٣٧٥ , ٣٧٣ , ٣٧١ , ٣٧٠
 ٥٠٠ , ٣٨٣

أجوراكريتوس Agorakritos ٤٠٥

أجون agon (مساجلة) ٣٩٨

أجياس ۲۸۸ Agias

أجيدو Agido ١٩٠

أجیریوم Agyrium ۵۹۷

أجيسلاؤس Agesilaos ٤١٨ ، ٤٩٧

أحمد شوقي ٤٤٧ ، ٦٧٧

أحمد لطفي السيد ٦٧٧

٦١١ ٤٤ Achaia 𐤀𐤕𐤁𐤓𐤀

أنتم ٥٩٢

أخيليس تاتئوس Achilles Tatius ٦٦٠ ،
٦٦١ ، ٦٦٥ ، ٦٦٧ ، ٦٦٨ ، ٦٦٩ "ليوكيبي
وكلتوفون" Leukippe kai Klitophon ٦٦٠ ،

أتريتوني Atrytone (لقب من ألقاب أئمة بالاس
ومعناه التي لا ترهق) ٩٢

أترئوس Atreus ٢٨٧، ٢٨٩، ٣٠٠، ٣١٦،
٣٤١، ٣٤٢، ٣٥٣، ٣٥٩

٢٧٨ ، ٢٧٧ ، ٢٥٩ Atossa آتوسا

أتيكا Attike (باللاتينية Attica) ١٤٢،
 ١٤٨، ١٨٤، ١٩٩، ٢٢٧، ٢٢٨، ٢٢٩،
 ٢٣٠، ٢٣١، ٢٣٩، ٢٤٩، ٣١٦، ٣٤٢،
 ٣٥٤، ٣٨٩، ٤٠٢، ٤٠٣، ٤٢٦، ٤٢٩،
 ٤٤٣، ٤٩٧، ٥١٠، ٥١١، ٥٢٨، ٥٣٨،
 ٥٥١، ٥٧٣، ٥٧٦، ٥٨٥، ٦١١، ٦١٥،
 ٦٢٦، ٦٢٧، ٦٣٧، ٦٣٩ "أساطير أتيكية"
 ٣٥٨، ٣١٥

أثينا (المدينة) Athenai ٣٢، ١٠٩، ١٣٢.

104	102	100	149	148	133
206	199	194	193	180	181
238	228	218	216	211	208
253	251	249	246	240	239
287	283	282	271	250	254
339	329	307	304	302	290
371	366	364	363	361	359
390	386	382	377	374	372
404	403	402	400	394	391
414	413	410	409	408	400
429	428	420	423	419	417

٤٥٣	٤٤٧	٤٤٤	٤٤٣	٤٤٠	٤٣٩
٤٤٨	٤٧٦	٤٧٣	٤٦٦	٤٦٥	٤٦٤
٤٩٣	٤٩٢	٤٩٠	٤٨٩	٤٨٨	٤٨٧
٥٠٢	٥٠١	٥٠٠	٤٩٧	٤٩٥	٤٩٤
٥١٢	٥١٠	٥٠٩	٥٠٧	٥٠٦	٥٠٣
٥٢٠	٥١٨	٥١٦	٥١٥	٥١٤	٥١٣
٥٣٥	٥٣٣	٥٢٧	٥٢٦	٥٢٥	٥٢١
٥٨٠	٥٧٧	٥٧٥	٥٧١	٥٤٣	٥٤١
٦١٦	٦١٢	٦٠٧	٦٠٢	٥٩٩	٥٨٩
٦٣٥	٦٣١	٦٣٠	٦٢٧	٦٢٠	٦١٩

الأثينيون ٢٥٣، ٢٥٢، ٢٤٧، ٢٣٩، ٢٣٧، ٢٥٦، ٢٥٧، ٢٦٥، ٢٧٦، ٢٨٤، ٢٩٠، ٣٠٤

أرخيلاؤس Archilaos ٣٧٧، ٤٤٤، ٤٥٦
 أرخيلوخوس Archilochos ١٤١، ١٤٢، ١٥٩،
 ١٦٠-١٦٥، ١٦٧، ١٦٩، ١٨١، ١٩٢،
 ٢٣١، ٢٤٤، ٢٥٥
 أرساكي Arsake ٦٦٩
 أرسطو Aristoteles ١٣، ١٥، ٦٨، ١٠٣،
 ١٣٢، ١٥٩، ١٩٣، ٢٣١، ٣٣٥، ٢٣٦،
 ٢٣٩، ٢٤١، ٢٤٦، ٢٤٧، ٢٦٣، ٢٧٣،
 ٣٠١، ٣٠٤، ٣٢٢، ٣٢٥، ٣٢٨، ٣٣٦،
 ٤٦٤، ٤٦٥-٤٧٠، ٥٠٠، ٥٢٦، ٥٢٨،
 ٥٢٩، ٥٣٣، ٥٣٤، ٥٣٨، ٥٨٢، ٦٠٢،
 ٦١٧، ٦٤٩، ٦٧٦، "الخطابة" Peri
 Rhetorikes ٤٦٨ "الديداكس" كالياي
 Didaskaliai ٥٢٩ "حكم الفرد" ٥٢٨ "دستور
 الأثينيين" Athenaion Politeia ٥٢٩ "فن
 الشعر" Peri Poietikes ١٤١، ٣٠١، ٣٣٦،
 ٤٦٨، ٤٧٠ "مؤسسى المستعمرات" ٥٢٨
 أرسينوى Arsinoe ٥٤٩، ٥٦٩
 أرشميدس Archimedes ٥٨٥
 أركاديا Arkadia ٦١٢
 أركيسيلائوس الرابع Arkesilaos IV ٢١٠
 أرمينيا Armenia ٥٩٨
 أرنولد توينبى Arnold Toynbee ٣٦٦
 أريادنى Ariadne ٧٦، ٢٣٣
 أريانوس L.Flavius Arrianus ٥٧٨، ٦٠٧،
 ٦٠٨، ٦١٤ "الإبحار حول البحر الأسود"
 Periplus Euxeinou Pontou ٦٠٨ "التاريخ
 البارثى" Parthika ٦٠٨، ٦٠٩، "التساريف
 الهندى" Indike Historia ٦٠٨ "المعركة ضد
 الآلانيين" Ektaxis Kata Alanon ٦٠٨ "تاريخ
 بيشنيا" Pithyniaka ٦٠٨ "رحلة الاسكندر عبر
 الريف" Anabasis Alexandrou ٦٠٧، ٦٠٨،
 "عن السموات" Peri Meteoron ٦٠٧ "عن
 المذبات" Peri Kometon ٦٠٧ "فن التخطيط
 العسكرى" Techne Taktike ٦٠٨ "مابعد
 الاسكندر" Ta meta Alexandrou ٦٠٨،
 ٦٠٩ "محاضرات إبيكتيوس" Diatribai أو

٦٦٩ "رواية ليوكيبى وكليتوفون" Ta
 kata Leukippen kai Kleitophonta ٦٦٧
 أخيلئوس Achilleus ٣٠، ٤٣، ٤٥، ٥١، ٥٢،
 ٥٣، ٥٥، ٥٨، ٦١، ٦٢، ٦٤، ٦٦، ٦٨، ٦٩،
 ٧٥، ٧٦، ٧٧، ٧٨، ٨٤، ٨٨، ١٢٠، ١٢٦،
 ١٣٦، ١٥٥، ١٧٠، ١٨٠، ١٨٣، ١٨٥،
 ٢٦٤، ٣٤١، ٣٤٧، ٣٧٠، ٣٧٧، ٥٠١
 أدائوس Addaeus ٥٥١
 الأدب اللاتينى ٦٠٤، ٥٨٩
 أدبنا العربى الحديث ٦٧٧
 أدراستوس Adrastus ٤٨٠
 أدونيس Adonis ٥٦٩، ٦٧٨
 أراتوس Aratos ١١٣، ١٢٢، ٥٤٣، ٥٤٤،
 "الظواهر" Phainomena ١١٣، ٥٤٤
 أراتوس من سيكيون Aratos ٥٧٥
 أراذوس Aradus ٦٦٥
 أرتاكسركسيس الثانى Artaxerxes II ٤٩٦
 أرتيميدوروس الإفييسى Artemidoros
 Ephesios ٦٠١، ٦١٢، ٦٢٩، ٦٥٢-٦٥٤،
 ٥٨٤ "تفسير الأحلام" Oneirocritica ٦١٢،
 ٦٢٩، ٦٥٢
 أرتيميس Artemis ٨٣، ١٨٤، ١٩٢، ٣٦٩،
 ٣٧٣، ٣٧٧، ٣٨١، ٥٥٥
 أرتيميسيون Artemision ٢٥٠
 أرجو Argo ٢١٠، ٢٦٧، ٣١٦
 أرجوس Argos ٣٣، ٣٤، ٥٨، ٩٠، ١٧١،
 ٢٠٦، ٢٧٤، ٢٧٥، ٢٧٩، ٢٨١، ٢٨٢،
 ٢٨٩، ٢٩٩، ٣١٦، ٣١٨، ٣٣٩، ٣٥٩،
 ٣٦١، ٣٧٦، ٣٨٢، ٤٧٢ أساطير مدينة أرجوس
 ٢٦٩، ٣١٤، ٣٥٧
 أرجوليس Argolis ٦١١
 أرجينتاريوس Argentarios ٥٩٤
 أرجينوساى Arginosai ٤٩٨
 أرخايولوجيا Archaialogia ٥٣٢
 أرشميدس Archimedes ٥٨٥
 أرخبى Archippe ٣٠٦
 أرخيداموس Archidamos ٥١٢

٣٩٣، ٣٩٦، ٣٩٧، ٤٠١، ٤٠٤ "الطيور"

Ornithes ٢٤٨، ٣٩١، ٣٩٢، ٣٩٧، ٤٠٨

٤٢٠، ٤٥٧ "ليسيستراتي" Lysistrate ٤١٠،

٤١٦ "المحكمون" Epitrepones ٤٢٢، ٤٢٣،

٤٢٤ "المشاركون في الوليمة" Daitaleis ٤٠٢،

٤٠٦ "النساء في أعياد الثيسموفوريا"

Thesmophoriazousai ٣٩٤، ٤٠١، ٤١٢

أريستوفانيس البيزنطي Aristophanes ho

Byzantios ١٨٢، ٥٣٠، ٥٣٦، ٥٣٧

أريستوكليس Aristokles ٤٤٧

أريستومينيس Aristomenes ٥٧١

أريستون Ariston ٣٠٦

أريستيبيوس القوريني ho Aristippos

Kyrenaios ٤٤٥، ٥٨٥

أريستيديس Aristides ٢٥٥، ٥٨٧، ٦١٨،

٦٢٧، ٦٢٨، ٦٢٩، ٦٣٠، ٦٥٢ "التعاليم"

المقدسة Hieroi Logoi ٦٢٩

أريكسيماخوس Arexymachos ٤٦٣

أريوباجوس Areopagos ٢٥٢، ٢٥٥، ٢٦٥،

٢٨٧، ٢٩٠، ٥٠٦

أريون Arion ١٩٢، ١٩٤، ١٩٦، ٢٣٧،

٢٣٨، ٢٤٠، ٢٤٨، ٣٣٥

أزمير Smyrne ٤١، ١٤٦، ١٥٣، ١٦٠، ١٦٧،

٦١٦، ٦٢٧ وأنظر سميرونا

أستيأناكس Astyanax ٧٩، ٣٧٣

أستياجيس Astyages ٤٨٣

أستيللوس Astyllos ٦٣٧

أسكالافوس Askalaphos ٨٢

أسكرا Askra ١١٦، ١٦٤

أسكليبياديس من ساموس ho Asklepiades

Samios ٥٤٢، ٥٥٢

أسكليبيوس Asklepios ٣٠٥، ٤١٨، ٤٣٨،

٦١٧، ٦٢٧، ٦٢٩

أسوار كيكلوبية (أنظر كيكلوبس) ٢٩٩

أسوان ٤٧٣

أسينات Asenath ٦٦١

أسيوط ٦٤٨

٦٠٧ Dialexeis

أريتي Arete ١٦٧

أريجنوتا Arignota ١٧٤

أريستاجوراس Aristagoras ١٨٢، ١٨٤،

٤٨٤، ٥٣٦

أريستارخوس الساموطراقي Aristarchos

Samothrax ٥٣٧

أريستارخوس من ساموس Aristarchos

Samios ٥٨٦

أريستسيبوس Aristisippos "فنون الجون في

الماضي" ٥٨٥

أريستوبولوس من كاسندريا

Aristoboulos ٥٧٦، ٥٩٧

أريستوجيتون Aristogiton ١٣٣

أريستوديموس Aristodemos ٥٩٨

أريستوفانيس Aristophanes ١٥، ٨٣،

١٢٧، ٢٣٠، ٢٤٩، ٢٥٠، ٢٥٣، ٢٥٦،

٢٦٢، ٢٦٦، ٢٧٢، ٢٧٣، ٢٨١، ٢٨٧،

٢٩٣، ٢٩٨، ٣٠١، ٣٠٦، ٣٠٧، ٣٥٥،

٣٨٤، ٣٨٥، ٣٨٦، ٣٨٧، ٣٨٩-٤٢١،

٤٢٧، ٤٢٩، ٤٤١، ٤٤٦، ٤٥٧، ٤٥٨،

٤٦٢، ٤٦٣، ٥٠٢، ٥٠٧، ٥٠٩، ٦١٧،

٦٣٢، ٦٣٣، ٦٣٦، ٦٣٩، ٦٥٤، ٦٧٤

"الأخسارنيون" Acharnes ١٢٨، ٤٠٣، ٤١١،

"البابيلونيون" Babylonioi ٣٩٣، ٤٠٢، ٤٠٣،

"برلمان النساء" Ekklesiazousai ٣٩٢، ٣٩٧،

٣٩٨، ٤١٤، ٤١٧، ٤١٩، ٤٢٠، ٤٥٧،

"بلوتوس" Ploutos ٣٩٦، ٤١٦، ٤١٨، ٤٢٠،

"الزناير" Sphekes ١٢٨، ٥٠٢، ٣٩٧، ٤٠٢،

٤٠٦ "السحب" Nephelēs ٣٩٤، ٣٩٦،

٣٩٧، ٣٩٩، ٤٠١، ٤٠٢، ٤٠٥، ٤٠٦،

٤٤٦، ٤٦٢، ٦٧٤ "السلام" Eirene ٣٩١،

٣٩٧، ٣٩٨، ٣٩٩، ٤٠٨، ٤١١ "الضفادع"

Batrachoi ٨٣، ١٢٧، ١٢٨، ٢٤٨، ٢٤٩،

٢٥٣، ٢٥٦، ٢٦٢، ٢٦٦، ٢٨٧، ٢٩٣،

٢٩٨، ٣٠١، ٣٠٦، ٣٠٧، ٣٥٥، ٣٨٤،

٣٨٥، ٤٠٢، ٤١٣، ٦٧٤ "الفرسان" Hippeis

٤٦٣، ٥١٣ "فايدون" Phaido ٤٤٨، ٤٥٠، ٤٥٦، ٤٥٧، ٤٦٠، ٤٦١، ٦٢٥، ٦٣٨
 "فيليبوس" Philebos ٤٤٩ "القوانين" Nomoi
 ٤٤٩ "كراتيلوس" Kratylos ٤٤٨ "كريتون"
 ٤٤٨ Krito "كريتياس" ٤٥٠، ٤٤٩ Kritias
 "لاخيس" Laches ٤٤٨، ٤٥٤ "ليسيس" Lysis
 ٤٤٨، ٤٤٩، ٤٥٤، ٤٦٢ "المأدبة"
 Symposion ٤٤٩، ٤٦٢، ٤٦٣، ٤٩٩، ٦٣٨، ٦٥٠
 "مينون" Meno ٤٤٩ "مينديموس"
 Menedemos ٥٤٣ "هيبياس الأصغر"
 Hippias Minor ٤٤٨ "هيبياس الأكبر"
 Hippias Maior ٤٤٨
 الأفلاطونية الجديدة ٥٤٦
 أفلاطون Plotinos ٥٨٧، ٥٩٠، ٦٤٨-٦٥١
 "تاسوعات" Enneades ٦٤٩ Novenae
 "محاضرات" أو "مناقشات" Synousiai ٦٤٩
 "مدينة أفلاطون" Platonopolis ٦٤٩
 الأقنعة ٢٤١، ٢٤٢، ٢٤٧ وقارن القناع
 أكاد ٣٠
 أكتيوم (أو أكتيون) Aktion باللاتينية
 Actium ٥٨٩، ٥٩٨، ٦١٠، ٦١١
 أكراغاس Akragas ٤٣٦
 أكروبوليس Akropolis ٣٤، ١٣٢، ١٨٥، ٢٨٣، ٣٤٢، ٤١١، ٤٨٢
 أكوسيلائوس من أرجوس Akousilaos ٤٧١
 ألدوس Aldus ٣٦٢
 الألعاب الأوليمبية Olympionikai ٥٢٩
 الألعاب البيثية Pythionikai ١٧١، ٤٦٧، ٥٢٩
 ألكايوس Alkaios ١٠٢، ١٢٩، ١٣٤، ١٣٥، ١٧٣، ١٧٥، ١٧٦، ١٧٧، ١٧٩، ١٨٠-١٨٣، ٥٥٠
 ألكساندروس Alexandros ٢١٧
 ألكمان Alkman ١٣٤، ١٨٩، ١٩٠-١٩٢، ١٩٣، ٢٠٧، ٢١٠، ٢٣٤
 ألكميني Alkmeme ١٢٦، ١٢٧، ٣٦١
 ألكون Alkon ٣٠٥

الأشمونين ٢٠٥
 آشور ١٣٣، ١٩٣، ٦٦١
 أعمدة هرقل ٦٣٠
 أعياد ديونيسوس ٢٣١، ٤٠٥، ٤٠٨، ٢٣١
 أغنية العذارى parthenion ١٩٠
 أغنية النصر بايان paian ١٩٠، ١٩٩، ٢٠٨، ٢١٦
 أغنية نصر epinikion ١٩٩
 أفدو ميديدوفيتش Avdo Mededovic ٩٩
 أفروديتي Aphrodite ٢٩٣، ٧١، ٨٢، ٨٣، ١٠٤، ١٠٥، ١١٠، ١٤٤، ١٥٦، ١٧٣، ١٧٤، ١٧٦، ١٧٨، ١٧٩، ١٨٠، ١٨٦، ١٩١، ١٩٢، ٢٠٩، ٣٦٩، ٣٨٢، ٥٤٧، ٦٣٦، ٥٦٠
 أفريقية ٩٤، ٩٥، ٩٦، ٩٩، ١٠٠، ٤٧٤، ٤٧٦، ٥٤٠، ٥٨٣، ٥٩٧، ٥٩٨، ٦٠٠، ٦٣٠
 أفلاطون Platon ١٥، ٢٧، ٦٠، ١٢٢، ١٢٧، ١٤٢، ١٧٣، ١٧٩، ١٩٥، ٣٩٠، ٤٤١، ٤٤٢، ٤٤٤، ٤٤٥، ٤٤٧-٤٦٤، ٤٦٥، ٤٦٦، ٤٦٧، ٤٩٨، ٥٠٣، ٥٠٤، ٥٠٩، ٥١٣، ٥١٨، ٥٢٥، ٥٢٨، ٥٣٢، ٥٣٣، ٥٣٤، ٥٥٠، ٥٥١، ٥٧٣، ٦٠٢، ٦١٣، ٦١٧، ٦٢٥، ٦٢٦، ٦٢٩، ٦٣٣، ٦٣٨، ٦٤٣، ٦٤٤، ٦٤٥، ٦٤٧، ٦٤٨، ٦٤٩، ٦٤٩، ٦٥٠، ٦٧٣ "ألكيباديس" Alkibiades
 ٤٤٩ "إيوثيديموس" Euthydemos ٤٤٨
 "إيوثيفرون" Euthyphro ٤٤٨ "إيون" Ion
 ٤٤٨ "بارمينيديس" Parmenides ٤٤٩
 "بروتاجوراس" Protagoras ٤٤٢، ٤٥٥، ٤٥٦
 "تيمايوس" Timaios ٤٤٩ "ثياسيتوس"
 Theaetetos ٤٤٩، ٦٤٨ "الجمهورية" Politeia
 ٤٤٨، ٤٥٦، ٤٥٧، ٤٦٠، ٤٦١ "جورجياس"
 Gorgias ٤٥٥، ٤٥٦، ٤٦٠، ٥٠٤
 "خارميديس" Charmides ٤٤٨، ٤٥٤، ٤٦٢
 "الدفاع" Apologia ٤٥٠ "السوفسطائي"
 Sophistes ٤٤١، ٤٤٩ "السياسي" Politikos
 ٤٤٩ "فايدروس" Phaidros ٤٤٩، ٤٦٠

- أنتيباتير Antipatros ٦١٩، ٥١٨، ٦٠٩
 أنتيباتير من صيدا Antipatros ٥٥٢
 أنتيجونوس Antigonos ٥٨٥
 أنتيجونوس الأول ٥٧٨
 أنتيجونوس جوناتاس Antigonos Gonatas ٥٨٥، ٥٧٨، ٥٤٤، ٥٤٣
 أنتيجونوس من كاريستوس Antigonos ٥٨٣
 أنتيجهني Antigone ٧٩، ٢٨٠، ٢٨١، ٢٨٢
 ٣٣١، ٣٣٩، ٣٤٩ وأنظر سوفوكليس
 أنتيسا Antissa ١٧١
 أنتيستروفة antistrophe ١٨٨
 أنتيستثيس Antisthens ٤٤٥
 أنتيفانيس من بيرجي Antiphanes ٥٨٤
 أنتيفون Antiphon ٥٠٧، ٥٠٦، ٥٠٥، ٤٩٥
 "قتل هيروديس" ٥٠٦
 أنتيماخوس من كولوفون Antimachos ٥٣٤، ٥٤٢ "ليدي" Lyde ٥٤٢
 أنتيمينيداس Antimenidas ١٨١
 أنتينووس Antinoos أو Antinous ٥٠
 الأنثروبولوجيا ٤٧٥، ٤٧٦، ٤٨٩
 الأنثروبومورفيّة anthropomorphismos ٨١، ٨٦، ٨٧، ٨٩، ٢٨٤، ٤٣٣
 أنثيا Antheia ٦٦٦
 الأنثيستيريا Anthesteria ٢٤٢، ٢٢٨
 أنخيسيس Anchises ١٠٥، ٦٦
 أندروتيموس Androtimos ٦٦٢
 أندروس Andros ١٧٣
 أندروماخي Andromache ٧٦، ٧٢، ٦٣، ٥٨
 ٧٨، ١٧٥، ٣٧١، ٣٧٢، ٣٨٣، وأنظر
 يوربيديس
 أندروميديا Andromeda ٣٥٧، ٣١٤
 أندرونيكوس الرودسي Andronikos ٥٣٠ Rhodios
 أندريه جيد André Gide ٣٢١
 الأندلس ٦٧٦
 أندوكيديس Andokides ٥٠٩، ٥٠٨، ٥٠٧
- ألكيبياديس Alkibiades ٥٠٧، ٤٦٣، ٤٥٢، ٦٦٥، ٥٢٧
 ألكيستيس Alkestis ٤٦٣، ٣٨٦، ٣٦١
 ألكيفرون Alkiphron ٦٣٧
 ألكينووس Alkinoos أو Alkinous ٤٨، ٤٦، ٩٣، ٨٢
 ألمانيا ٦٧٥
 أليكسيس Alexis ٥٢٨
 أمازييس ٤٧٨، ١٧٥، ١٥٠
 أماسيا Amaseia ٥٩٨
 أمالثيا Amaltheia ١٨٦
 الأمبروسيا Ambrosia ٨٤
 أمفيارائوس Amphiaraos ٣١٤، ١٠٣
 أمفيبوليس Amphipolis ٤٨٧
 أمفيتريون Amphitryon ٣٦٦، ١٢٦
 الأمفيكتيونية (الحروب) ٥٧٧
 أمورجوس Amorgos ١٦٥
 أموميثوس Amomytos ٥٨٤
 أمونيوس Ammonius ٦٤٨
 أميبسياس Ameipsias ١٧٩
 أميكوس Amykos ٥٦٦
 أميليوس Amelius ٦٤٨، ٦٥١، ٦٤٩
 أمينتاس Amyntas ٤٦٥، ٢١٧
 أمينياس Amyneas ٢٥٢
 أناشيد (المدائح) النثرية ٦٢٩، ٦٢٨
 الأناشيد الهومرية hymoi ٥٥٤
 الأناضول Anatolia ٦١٣، ٥٢٨، ٣١
 أناكتوريا Anaktoria ١٧٤
 أناكريون Anakreon ١٤١، ١٣٤، ١٠٢، ١٤٢، ١٨٣-١٨٦، ١٩٩
 أناكساغوراس Anaxagoras ٥٢٥، ٣٥٥
 أناكسيلاس Anaxilas ١٩٩
 أناكسيماندروس Anaximandros ٢٩٤، ٤٣٤
 أناكسيمينيس Anaximenes ٤٣٥، ٤٣٤، ٤٣٨
 أنافيرنيس Antaphernes ٤٨٥

٦٥٣، ٦٣٤	أنطاكية ٥٥٧، ٦٣٢، ٦٣٤، ٦٣٥، ٦٤٨
أوزبيك Uzbek ٩٧	أنطونيا Antonia ٥٩٥
أوغسطس Augustus ٦٦، ١٤٣، ٥٥٧، ٥٨٠، ٥٨١، ٥٩٤، ٥٩٧، ٥٩٨، ٦١٠، ٦٤٣، ٦٤٥	أنطونيوس Antonius ٥٣٥، ٥٣٩، ٥٩٤، ٥٩٨
وأنظر أوكتافيانوس	أنطيوخوس الأول ٥٨٥
أوفيدِيوس Ovidius ١١٢، ١١٣، ١٤١، ١٧٥، ٣٤٣، ٥٤٤، ٥٥١، ٦٠٤ "التناسخات"	أنيتي Anyte ٥٥١
٦٦٠، ٦٦٣، ٥٤٤ Metamorphoses	أوبيانوس Oppianos ٥٩٢
أوكتافيا Octavia ٥٩٤	أوتارا كوروس Uttara Kurus ٥٨٤
أوكتافيانوس Octavianus ٥٩٨، ٦١٠	أوجاريت ٣١
وأنظر أوغسطس	أوديب Oidipous ٧٩، ٢٥٩، ٢٦٦، ٢٧١، ٢٩٧، ٣٠٦، ٣٠٩، ٣١٠، ٣٢٠، ٣٢٩
أوكسيرينخوس (البحر) Oxyrhynchos ٥٣٧	٣٣١، ٣٤٥، ٣٤٦، ٣٤٩، ٣٥٩، ٣٦٢، ٣٧٥، ٣٧٦، ٣٨٧
أوكيانوس Okeanos ٤٨، ٢٦٤	أوديب "العربي" ٦٧٧
أولبيانوس Ulpianus ٦٣٨	الأوديبية (ملحمة) ٢٨٧
أولوس جيلليوس Aulus Gellius ٥٢٧، ٥٣٦	أوديسسيوس Odysseus ٤٣، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٨، ٥٠، ٥١، ٥٤، ٥٨، ٦٣، ٦٤، ٦٦، ٦٧
أوليس Aulis ١١٦، ٣٧٣	٦٨، ٧٢، ٧٣، ٧٤، ٧٦، ٧٨، ٨٣، ٨٤، ٨٦، ٨٨، ٩١، ٩٣، ٣٢٣، ٣٣٢، ٣٤١، ٣٤٧
الأوليمبوس Olympus باللاتينية	٣٤٨، ٥٠٠، ٥٠١، ٥٦٣
٢٥، ٧٧، ٨٠، ٨١، ٨٢، ٨٦، ١٠٥، ١٢٣، ٢٢٤، ٢١١، ٢٨٥، ٢٩٦، ٣٨٠، ٤٠٨، ٤٦٠، ٥٤١، ٥٦٨	أورتيجيا Ortygia ١٩٧
أوليمبوس الميسى Olympus ١٧٠	أورثيا Orthia ١٩٠
أوليمبيا Olympia ٦١١، ٦٣٣، ٦٣٥	الأورفيسية Orphisimos ١٣٢، ٢٠٧، ٢٩٤، ٤٣٥
الأوليمبية (الألعاب) ٢١٣، ٢١٥، ٢١٦، ٢١٦، ٤٤٧	أورفيوس Orpheus ٣٢، ١٣٢، ٢٠٣
أون ٥٨١	أوروبا Europe باللاتينية ١٠٠، ٤٧٤، ٥٤٤، ٥٨٣، ٥٩٧
أونيسيموس Onesimos ٤٢٤	الأوريسستية Oresteia ٢٨٣، ٢٨٥، ٢٨٦
أوينوس Oinos ٢٢٦	وأنظر أوريسستيس
أياس Aias ٦٨، ٧٩، ١٤٨، ١٨٠، ٣٢٣، ٣٢٩، ٣٣٤، ٣٤٢	أوريسستيس Orestes ١٩٥، ١٩٧، ٢١٠، ٢٦٠، ٢٦١، ٢٦٤، ٢٦٥، ٢٨٧، ٢٨٨، ٢٨٩، ٢٩٠، ٢٩٢، ٢٩٧، ٣٠٩، ٣١٨، ٣١٩، ٣٢٤، ٣٢٩، ٣٤٥، ٣٧١، ٣٧٣، ٥٧٣، ٣٨٠
أياكوس Aiakos ٢١٠	أوريليا ميليتيني Aurelia Melitine ٦٢٠
أيتنا Aetna ٢٠٩، ٢٥٢، ٢٨٢	أوريليوس (ماركوس) Marcus Aurelius ٦١١، ٦١٣، ٦١٧، ٦١٩، ٦٢٧، ٦٣٣
أيتوليا Aitolia ٥٧٩	
أيجاي Aigai ٨١، ٨٧	
أيجوس بوتاموي Aigospotamoi ٣٠٤	
أيجيبتوس Aegyptus باللاتينية	
٤٧٢، ٢٧٤، ٢٧٣، ٢٥٨	

"إيدونيون (الطرافيون)" ٢٦٨ Edonoi
 "باكخيئات" ٢٦٨ Bakchai "بالاميديس"
 ٣١٢، ٢٦٧ Palamedes "بروميثيوس سارق
 النار" ٢٦٨ Prometheus Pyrophoros
 ٢٨٢، ٢٨٣ "بروتيوس (ساتيرية)" Proteus
 ٢٨٧، ٢٦٨ Satyrikos "بروميثيوس طليقا"
 ٢٨٢، ٢٦٨ Prometheus Luomenos
 ٢٨٣، ٢٨٤، ٢٨٦ "بروميثيوس محترقا (ساتيرية)"
 ٢٦٨ Prometheus Pyrkaeus Satyrikos
 "بروميثيوس مقيدا" Prometheus Desmotes
 ٢٥٤، ٢٦٠، ٢٦٤، ٢٦٨، ٢٧٢، ٢٧٣،
 ٢٨٢، ٢٨٤، ٢٨٥، ٢٨٦، ٢٩٢، ٢٩٦،
 ٣٠٠، ٣٧٧، ٣٣٨ "بسيخوستاسيا (النشور؟)"
 ٢٦٤، ٢٦٧ Psychostasia "بنات داناؤوس"
 ٢٦٨ Danaides "بنات ليمنوس"
 ٣١٤ Lemniai "بنات هيليوس"
 ٢٦٩ Pentheus "بنثيوسوس"
 ٢٦٩ Polydektes "بوليديكتيس"
 ٢٦٩ Permaibides "بينيلوبي"
 ٢٦٩ Penelope "تابعات أو بنات لابس جلد الثعلب"
 ٢٦٨ Bassarides "الساكخوس"
 ٢٦٧ Hoplon Krisis "الأسلحة"
 ٢٥١ Telephos "ثلاثية طيبة"
 ٢٦٧ Glaukos Pontios "البونابى"
 ٢٦٩ Glaukos "جلاوكوس فى بوتنياس (بوتييا)"
 ٢٦٩ Potnieus "حاملات القربان"
 ٢٦٠، ٢٦١، ٢٦٤، ٢٦٨ Choephorol
 ٢٧٣، ٢٨٧، ٢٨٩، ٢٩٢، ٢٩٣، ٢٩٦،
 ٣٠٠، ٣٠٨، ٣٠٩، ٣١٨، ٣٤٤، ٣٧٥
 "الخلفاء" ٢٦٨ Epigonoι "داناوية"
 ٢٦٨ Diktyoulokoι "ديكتيولكوى (الصيدون؟)"
 ٢٦٩ Hepta epi Thebas سبعة ضد طيبة
 ٢٠٥، ٢٥٥، ٢٥٩، ٢٦٥، ٢٦٨، ٢٧٢،
 ٢٧٣، ٢٧٩، ٢٨٠، ٢٨١، ٢٨٢، ٢٩٢،
 ٢٩٣، ٣٠٠، ٣٠٨، ٣٢٣، ٣٣٨، ٣٣٩،
 ٣٧٢ "سيسيفوس الهارب (ساتيرية)" Sisyphos
 ٢٦٩ drapetes Satyrikos "سيسيفوس يدحرج

أيجيسثوس Aegisthos ٧٨، ٢٦٤، ٢٦٥،
 ٢٨٧، ٢٨٩، ٢٩٠، ٢٩٢، ٢٩٣، ٣١٨،
 ٣٢٠، ٣٢٢، ٣٢٤، ٣٣٣، ٣٤٥، ٣٧٥، ٣٧٦
 أيجيس Aegis ٢٥، ٨٠، ٩٢، ١٢٣
 أيجينا Aigina ٢٠٦، ٢٠٨، ٢١٠
 أيجيوس Aigeus ٢١٨
 أيسخولوس^(*) Aischylos ١٥، ٥٢، ٧٩، ١٩٣،
 ١٩٤، ١٩٧، ١٩٩، ٢٠٦، ٢٢١، ٢٣٧،
 ٢٣٨، ٢٤٥، ٢٤٦، ٢٤٧، ٢٤٨، ٢٤٩-
 ٣٠٢، ٣٠٣، ٣٠٤، ٣٠٧، ٣٠٨، ٣٠٩،
 ٣١٠، ٣١٦، ٣١٨، ٣٢٢، ٣٢٣، ٣٢٦،
 ٣٢٧، ٣٢٨، ٣٢٩، ٣٣١، ٣٣٣، ٣٣٦،
 ٣٤١، ٣٤٤، ٣٤٥، ٣٤٦، ٣٤٧، ٣٤٨،
 ٣٥٣، ٣٥٦، ٣٦٠، ٣٧٢، ٣٧٥، ٣٧٨،
 ٣٨٤، ٣٨٥، ٤٠٢، ٤١٣، ٤٧٢، ٤٨٠،
 ٤٨٣، ٤٨٤، ٥١٥، ٥٤٣، ٦٧٤ أبو التراجيديا
 ٢٥٧ Patera tragodias "أبناء هرقل"
 ٢٦٩ Herakleidai "أتالانتى"
 ٢٦٩ Atalante "أثاماس"
 ٢٦٩ Athamas "أجاممنون"
 ١٩٣، ١٩٧، ٢٥٤، ٢٦١، Agamemnon
 ٢٦٥، ٢٦٨، ٢٧٢، ٢٨٦، ٢٨٨، ٢٩٣،
 ٢٩٦، ٢٩٧، ٢٩٨، ٢٩٩، ٣٠٠، ٣٤٤ "أرجو
 أو الجسد" ٢٦٩ Argo e Kopastes
 "الأرجيون" ٢٦٨ Argeioi "الأسد (ساتيرية)"
 ٢٧٠ Leon Satyrikos "الأسيرات" الطرافيات
 ٢٦٧، ٣٤١ Thressai "ألكمنى"
 ٢٦٩ Alkmene "أميمونى (ساتيرية)"
 ٢٦٩ Amymone "أهل إليوسيس"
 ٢٦٩ Eleusinioi "أهل ليمنوس"
 ٢٦٧ Lemnioi "أوديب"
 ٢٦٨ Oidipous "أوريثيا (غير مؤكدة)"
 ٢٦٩ Oreithyia "أوريستيا"
 ٥٢، ١٨٩، ١٩٧، ٢٥١، ٢٦٠، ٢٦٥، ٢٦٧،
 ٢٧١، ٢٧٣، ٢٨٧، ٢٩٣، ٣٢٢، ٣٤٤
 "أوستولوجوى (عظام البطل؟)" ٢٦٨ Ostologoi
 "أيتايى" ٢٦٩ Aitaiai "ابن رامى القوس" (?)
 ٢٦٩ Toxotides "إفيجينيا"
 ٢٦٧ Iphigeneia "إكسانترياي" (?) ٢٦٨ Xantriai

(*) يوضع خط أسفل عناوين المسرحيات التى وصلت إلينا كاملة، وأما الشواهد الأخرى فهى لمسرحيات لم تصل إلينا إلا فى

"الهولة أو أبو الهول (ساتيرية)" Sphinx Satyrike
 ٢٦٨ "هيسيبيلي" Hypsipyle ٢٦٩ "يوروبى أو
 كريس" Europe e Kares ٢٦٧
 أيسخوماخوس Aischomachos ٤٩٩
 أيسخينيس Aischines ٥١٧، ٥١٦، ٤٤٥، ٥٢٠، ٥١٨
 أيسوبوس Aisopos ٥٣٥، ٦٥٥ "حواديت
 أيسوبوس" Aisopeiioi Muthiamboi ٦٥٦
 "مجموعة حواديت أيسوبوس" Logon
 Aisopeion Synagogai ٦٥٦
 أيميليانوس Aemilianus ٥٧٨
 أينياس Aineias أو Aeneas ٦٦، ١٠٥،
 ٢٨٦، ٥٥٨، ٥٦٢، ٥٨٤
 أيولوس Aiolos ٤٧
 أيوليا وأيولى Aiolia ٤١، ١٨٢، ١٩٢
 أيونيا وأيونى Ionia ٤١، ٧٥، ١٣٣، ١٤١،
 ١٤٣، ١٤٤، ١٤٥، ١٤٧، ١٨٣، ١٨٤،
 ٢٤٧، ٣٧٤، ٤٣٣، ٤٣٤، ٤٦٧، ٤٧١،
 ٤٧٤، ٤٨٤، ٥٧١، ٦٠٨، ٦٣١، ٦٣٢، ٦٦٤
 الإبجراممة epigramma ١٥٣
 إبن كرونوس Kronios ٦٣٥ وأنظر زيوس
 إبودوس epodos ١٨٨
 إبيجينيس من سيكيون Epigenes ٢٣٧
 إبيخارموس Epicharmos ٢٣٧، ٥٧٣
 إبيروس Epeiros ١٧٣
 إبيكتيتوس Epictetus ٦٠٧
 إبيكراتيس Epikrates ٤١٥
 إبيميثيوس Epimetheus ١١٨، ٤٦٠
 إبيوس Epeios ١٩٦
 إتروريا Etruria ٥٩٨
 إتين جوديل Estienne Jodelle ٦٧٥
 إتين دريوتون E. Drioton ٢١
 إتيوكليس Eteokles ٢٧٩، ٢٨١، ٢٩٣،
 ٢٩٧، ٣٧٥
 إثنوجرافيا ٦٠٨
 إثنولوجيا ٤٧٥، ٤٩٧، ٦٠٩
 إثيوبيا Aithiopeia ٨٧، ٤٣٣، ٤٧٥، ٥٩٨

الصخرة Sisyphos Petrokylistes ٢٦٩
 "سيميلي أو حاملات الماء" Semele e
 ٢٦٩ Hydrophoroi "الشبان الصغار"
 ٢٦٨ Neaniskoi "الشافحات (ربات الصفح)"
 Eumenides ٢٥٣، ٢٥٤، ٢٥٥، ٢٥٦،
 ٢٦٠، ٢٦١، ٢٦٤، ٢٦٥، ٢٦٨، ٢٧٢،
 ٢٨٣، ٢٨٥، ٢٨٧، ٢٩٠، ٢٩٧، ٢٩٨،
 ٣٢٣، ٣٤٤ "صانعو الأسرة" Thalamopoioi
 ٢٧٠، ٢٧٣ "طلائع الموكب" Propompoi
 ٢٧٠ "عرانس البحر (بنات نيريوس)" Nereides
 ٢٦٧ "فدية هيكتور أو الفريجيون" Hektoros
 ٢٦٧ Lytra e Phryges "الفرس" Persai
 ١٩٣، ٢٤٨، ٢٥١، ٢٥٣، ٢٥٤، ٢٥٥،
 ٢٥٩، ٢٦٦، ٢٦٩، ٢٧٢، ٢٧٣، ٢٧٥،
 ٢٧٦، ٢٧٩، ٢٩٩، ٣٠٨، ٤٨٣ "الفريجيون"
 ٢٧٠ Phrygioi "فوركيديس" Phorkides
 ٢٦٩ "كابيروى" Kabeiroi ٢٦٩ "كاليستو"
 ٢٦٩ Kallisto "الكاهنات" Hierelai ٢٧٠
 "الكريتيات" Kressai ٢٧٠ "كيركى (ساتيرية)"
 ٢٦٨ Kirke Satyrike "كيركيون (ساتيرية)"
 ٢٦٩ Kerkyon Satyrikos "كيريكيس
 (ساتيرية)" Kerykes satyroi ٢٧٠ "لايوس"
 ٢٦٨ Laios "ليكورجوس (ساتيرية)"
 ٢٦٨ Lykourgos Satyrikos "المفرجون أو
 أهل البرزخ إستموس" Theoroi e Isthmiastai
 ٢٧٠ "مربيات ديونيسوس" Dionysou
 ٢٦٨ Trophoi "مرشدو الأرواح"
 ٢٦٨ Psychagogoi "المستجيرات" Hiketides
 ١٩٣، ٢٤٥، ٢٤٧، ٢٥٤، ٢٥٨، ٢٥٩،
 ٢٦١، ٢٦٨، ٢٧٣، ٢٧٥، ٢٩٣، ٢٩٥،
 ٢٩٩، ٣٢٢، ٣٢٣، ٣٤١، ٣٧٢، ٤٧٢، ٣٥٧
 "المصريون" Aigyptioi ٢٦٨، ٢٧٣ "معركة
 المردة (التيتانيس)" Titanomachia ٢٦٨ "ممنون"
 ٢٦٧ Memnon "الميرميدونيون" Myrmidones
 ٢٦٧ "الميسيون" Mysoi ٢٦٧ "نساء أيتنا" ٢٥٢
 "نساء سلاميس" Salaminiai ٢٦٧ "نيميا"
 ٢٦٩ Nemea "نيوبى" Niobe ٢٦٦، ٢٦٩

مجهولة المؤلف ٦٥٩
 الإسكندرية Alexandreia ١٦، ١٨، ٣٨،
 ١٣٤، ١٣٥، ١٣٨، ١٤٢، ١٤٣، ١٤٨،
 ١٥٣، ١٧٢، ٢٠٥، ٢٠٨، ٣٣٧، ٣٥٦،
 ٤٠٢، ٥٠٥، ٥٣٠، ٥٣٢، ٥٤٣، ٥٥٠،
 ٥٥٣، ٥٥٩، ٥٦٠، ٥٦٤، ٥٦٥، ٥٦٦،
 ٥٦٨، ٥٦٩، ٥٧٠، ٥٧١، ٥٨٦، ٥٨٧-٦٧٨
 الحرب السكندرية ٥٣٥، ٥٣٨
 إسميت Ismit ٦٠٧
 إسميني Ismene ٢٨٠، ٢٨١، ٣٢٧
 إقادني Euadne ٣٤١
 إفنجلاتوس Evangelatos ٤٢٤
 إفوروس Ephoros ٥٧٩، ٥٩٧
 إفيجينييا Iphigeneia ٢٨٧، ٢٨٨، ٢٩٧،
 ٥٧٣ وأنظر يوريبيديس
 إفيسوس Ephesos ١٤٣، ١٥٣، ١٦٧، ١٨٣،
 ٦٣٥، ٦٦٤، ٦٦٦، ٦٦٨، ٦٦٩
 الإفيسوس Ephesios ٦٥٣
 إقليدس (إيوكليديس) Eukleides الرياضي
 ٥٨٥
 إقليدس (إيوكليديس) الميجاري Eukleides
 ٤٤٥
 إكسر كسيس Xerxes ٢٠٦، ٢٥٩، ٢٧٦،
 ٢٧٧، ٢٧٨، ٤٧٣، ٤٨٠، ٤٨٣، ٤٨٤،
 ٤٨٥، ٥٨٠
 إل شينثيو Il Cinthio ٦٧٥
 إله من الآلة Deus ex machina ٣٤٨
 الإليجي (الوزن) ١٤٠-١٥٨، ٤٣٣
 الإليزابيثي ٣٨٦
 إليسوس Ilissos ٤٦٥، ٥٢٨
 إليكترا Elektra ٣١٨، ٣١٩، ٣٢٤، ٣٢٥،
 ٤٠، ٣٤٥، ٣٥٣، ٣٦٠، ٣٧٦
 إليوسيس Eleusis ١٠٥، ١٣٦، ١٥٩، ٢٤٩،
 ٢٥٤، ٣٧٢، ٤٦١، ٥٠٧، ٥٠٨
 إمبيدوكليس Empedokles ٤٣٦، ٤٦١ "في
 الطبيعة" Peri Physios ٤٣٦ "التطهيرات"
 Katharmoi ٤٣٦

٦٦٩، ٦٧٠
 إخو Echo ٢١٣
 إخيمبروتوس Echembrotos ١٤٢
 إراتوستينيس القوريني Eratosthenes ho
 Kyrenaios ٥١٠، ٥٣٦، ٥٣٧، ٥٥٨، ٥٨٢،
 ٥٨٣، ٦٠٠
 إرازموس Desiderius Erasmus ٢٠٧، ٦٧٥
 "المأثورات" Adagia ٢٠٧
 إراسيستراتوس Erasistratos ٥٨٦
 إريبوس Erebus ١٢٢
 إريتريا Eretria ١٣٣
 إريجوني Erigone ٢٤٠
 إريخثيوس Erechtheus ٣٥٩، ٣٧٤
 إريس Eris ٤٠٩، ٤١٠
 إريسوس Eressos ١٧٣، ٥٣٤
 إريسيتخون Erysichthon ٥٥٥، ٥٥٦
 إريفيلى Eriphyle ١٩٥
 إرينا Erinna (النول) ٥٤٦
 إسبانيا ٤٧٢، ٥٤٠، ٥٨٤، ٥٩٤، ٦٠١،
 ٦٧٥
 إسبرطة Sparte (باللاتينية Sparta)
 وإسبرطى ٤٠، ٤٦، ٨٨، ١٣٣، ١٤٦، ١٤٧،
 ١٤٨، ١٥٤، ١٥٥، ١٦٢، ١٧١، ١٩٠،
 ١٩٧، ٢٠٢، ٢٠٧، ٣٠٥، ٣٦١، ٣٧١،
 ٣٧٢، ٤٠٣، ٤٠٤، ٤١٠، ٤١١، ٤١٧،
 ٤٧٩، ٤٨١، ٤٨٧، ٤٨٨، ٤٨٩، ٤٩٠،
 ٤٩٤، ٤٩٥، ٤٩٧، ٥٠٨، ٥٠٩، ٥١٢
 إستروفة strophe ١٨٨
 الإستمية (الألعاب) ٢١١
 الإسكندر الأفروديسي Alexandros
 Aphrodisios ٦١٦
 الإسكندر الأكبر Alexandros ho Megas
 ٣٨، ١٣٥، ١٣٨، ١٤٨، ١٥٣، ٣٣٧، ٣٨٩،
 ٤٦٥، ٤٦٦، ٤٩٩، ٥١٢، ٥٢٠، ٥٢٨،
 ٥٢٩، ٥٣٩، ٥٤١، ٥٧٥، ٥٧٦، ٥٧٧،
 ٥٧٨، ٥٨٣، ٥٨٤، ٥٨٥، ٥٩٠، ٥٩٧،
 ٦٠٧، ٦٦٣ "الإسكندر Alexandros" رواية

إيليس Elis ٤٩٧، ٦١١
 إيو Io ٢٩٥، ٢٩٣، ٢٨٤، ٢٨٣، ٢٦٠
 إيولبيديس Euelpides ٤٠٩
 إيوبوليس Eupolis ٦٣٢، ٥٢٥، ٥٠٢، ٣٩٣
 إيوثيميا Euthymia ٢٢٧
 إيوسثينيس Eusthines ٥٥١
 إيوسيبوس Eusebios ٥٨٢
 إيوفوريون من خالكيس Euphorion ٥٥٧
 إيوفيليتوس Euphilotos ٥١٠
 إيومولبوس Eumolpos ٣٢
 إيوميونيس الثاني Eumenes ٥٣٥
 إيون Ion ٤٥٢، ٣١٦، ١٤١
 إيون الإفيسي Ion ho Ephesios ٥٣٤
 إيولينوس Euenos ١٥١
 ابن أبي أصيبعة ٦١٦ "عيون الأنباء" ٦١٦
 الاسكندر كوتيايون Alexander Cotiaeon ٦٢٧
 الإيديليون Eidyllion ٥٧١، ٥٦٨

(ب)

بأبيس Paapis ٦٦٣
 بابريوس Babrius ٦٥٦، ٥٩٢
 بابل ١٦١، ١٣٣، ١٧٠، ٤٧٤، ٥٨١
 بابيلون ٦٦٧، ٦٦٤، ٦٣٣، ٥٨٤، ١٨١
 باتايكوس Pataikos ٤٢٦
 باترا Patra ٦٦٣
 باتروكلوس Patroklos ٥٥، ٥٣، ٤٥، ٤٤
 ٦١، ٦٢، ٦٨، ٧٧، ٨٧، ٥٧٢، ٥٨٣
 البارثنون Parthenon ٦٣٤، ٤١١، ٣٣٩
 بارثيا Parthia ٦٣٣، ٦٠٩
 بارميتيه Parmentier ٣٦٦
 بارمينيديس M. Parmenides ٤٣٥، ٤٣٤
 ٤٣٦
 بارنيس Parnes ٤٠٣
 بارودوس parodos ٤٢٠، ٤١٥، ٣٩٨
 باروس Paros ١٦٤، ١٦٢، ١٦١، ١٦٠
 ٤٧٩

إميسا Emesa ٦٧٠
 إنجلترا ٦٧٥، ٣٨٦
 الإنجيل ٦٦١
 إنيبو Enippo ١٦١
 إهرنبرج V. Ehrenberg ٣٦٦
 إيامبوس (الوزن) Iambos ١٦٧-١٥٩
 إيامبولوس Iamboulos ٥٨١
 الإيامبي (الوزن) ٢٤٤، ٢٤٣
 إيامبيات ٥٥٢
 إيبيكوس Ibykos ١٨٦، ١٨٥، ١٣٥، ١٣٤
 ١٩٨-١٩٧،
 إيتيا، البارود ٥٢٧
 إيثاكي Ithake (باللاتينية Ithaca) ٣٢،
 ٤٥، ٤٧، ٤٨، ٤٩، ٥١، ٥٤، ٦٣، ٧٨، ٩٣
 إيجه (بحر) ٦٦١، ٢٩٩، ٢٥٥، ٤٠، ٣٠
 إيدا Ida ٦٣٦، ٣٨٢، ٨٧
 إيدومينيوس Idomeneus ٨٥
 إيرل (جون) John Earle "وصف الإنسان وعالمه
 الصغير" ٥٣٤
 إيروس Eros ١٨٥، ١٨٤، ١٨٠، ١٢٦، ٤٩
 ١٨٦، ٢٢٧، ٥٦٠، ٥٦١، ٦٣٦، ٦٣٧، ٦٦٦
 إيريني Eirene ٢٢٧ وأنظر "السلام"
 الإيرينيات Erinyes ٣٧٦، ٢٩٦، ٢٨٧
 ٣٨٠، ٣٨١، ٥٦٢ وأنظر ربات العذاب والإنقام
 إيزيس Isis ٦٦٧، ٥٩٦
 إيسايوس Isaaios ٥١٤
 إيسخيا Ischia ١١٠، ٣٢
 إيسوكراتيس بن إثيودوروس Isokrates
 ٥١١، ٥١٢، ٥١٣، ٥١٤ "بوزيريس" ٥١٢
 "ضد السوفسطائين" ٥١٢، ٥١٣ "هيليني" ٥١٢
 إيطاليا Italia ٤٣٥، ١٩٦، ١٩٣، ٣٢
 ٤٤١، ٤٧٣، ٥٨٩، ٦١١، ٦١٦، ٦٣٢
 ٦٣٥، ٦٥٢، ٦٦٧، ٦٧٥، ٦٧٦
 إيفيكليس Iphikles ١٢٦
 إيكاروس Ikaros ٢٤٠
 إيكاريا Ikaria ٢٤٠، ٢٣٩
 إيليا Velia = Elea ٤٣٥

البحر الأسود ٤٠، ٤٧٣، ٤٩٧، ٥٢٨، ٥٥٣، ٥٩٨

بدر شأكر السياب ٦٧٨

بديليكليون Bdelykleon ٤٠٧

براباسيس Parabasis ٣٨٩، ٣٩٧، ٤٠٤، ٣٩٨، ٤٢٠

براتيناس Pratinas ٢٤٧

براسيداس Brasidas ٤٠٨، ٤٨٧

براكساجورا Praxagora ٣٩٢، ٤١٤، ٤١٥، ٤١٦، ٤١٧، ٤١٨

براكسيلا Praxilla ١٨٤

براينستي Praeneste ٦١٤

برجامون Pergamon ٥٣٠، ٥٣٩، ٥٨٩، ٦١٠، ٦١٦، ٦١٧، ٦٢٧

برجرينوس Peregrinus ٦٣٣

برناسوس Parnassos ٢٢٩، ٤٨١

بروبرتيوس Propertius ١٤٥، ٥٤٢، ٥٤٩، ٥٥١

بروتاجوراس Protagoras ٢٨٣، ٣٥٥، ٣٧٩، ٣٨٠، ٤٤١، ٤٤٢، ٤٥٢، ٤٦٠، ٥٣٣

بروتيسيلوس Protesilaus ٦٢٢

بروتيوس Proteus ٢٨٧

بروخيون Broucheion ٥٣٦

بروديكيوس Prodikos ٤٤٢، ٦٣٢، ٣٥٥، "اختيار هرقل" ٦٣١

بروسا Prusa ٦٢٣، ٦٢٥

بروكريس Prokris ٣١٦

بروكسينوس Proxeinos ٥٧٧

بروكلوس Proclus ٦١٩

برولوج prologos ٣٩٨

بروميثيوس Prometheus ٧٩، ١١٨، ١٢٠، ١٢٥، ٢٦٢، ٢٦٥، ٢٨٣، ٢٨٦، ٢٩٢

٢٩٣، ٢٩٨، ٣٢٦، ٤١٠، ٤٦٠ بروميثيوس سارق النار ٦٧٨ بروميثيوس، مقيدا ٥٢ وأنظر أيسخولوس

برياموس Priamos ٤٣، ٤٥، ٦٢، ٧٨، ٨٩، ٢٨٧، ٣٧٠

باري M. Parry حاشية ٩٤ ص ٣٨، ٩٩

باريسس Paris ٤٠، ٦٩، ٧١، ٧٨، ٨٣، ٨٩، ١٩٥، ٣٧٤، ٣٨٢

باسيكراتيس Pasikrates ٦٢٣

باسيليا Basileia ٤١٠

باكتريا Baktoria (= Bokhara) ٥٨٣، ٦٠١

باكخوس Bakchos ٥٧٣ وأنظر ديوليسوس

الباكخييات Bakchai ٢٢٦ وأنظر يوريبيديس

باكخيليدس Bakchylides ٢١٢، ١٩٩، ٢١٦-٢١٩، "ثيسوس" ٢١٨، ٦٤٦

بالاس أثينا Pallas Athena ٩٠، ٢٨٣ وأنظر أثينا

بامبارا Bambara ٩٥

بامفيلي Pamphyle ٤٢٤

بان Pan ١٠٤، ١٧٠، ٤٢٦، ٤٨١، ٥٥١، ٥٩٢، ٢٢٧

باناثينايا Panathenaia ٣٩، ١٣٢، ٢٤٦

بانائيتيوس Panaitios ٥٧٨

بانثوميوس pantomimos ٦٣٤

بانثيا Pantheia ٦٣٤

باندورا Pandora ١١٦، ١٢٥

بانياسيس Panyassis ٤٧٨

بانيديس Paneides ١١٤

باورا Sir C.M. Bowra ١٦، ٤٠، ٩٧، ١٤٣، ١٥٢، ١٧٢

باوسانياس Pausanias ٢٥٠، ٤٦٣، ٥٣٠، ٥٧١، ٥٨٢، ٦١٤، ٦١١ "وصف هيلاس"

٦١١ Periegesis Hellados

باوكيس Baukis ٥٤٦، ٥٤٧

بايان paian ١٣٦، ٢٢٥، ٣٠٥

بايانيا Paeania ١٣٧، ٢١٨، ٢١٩، ٦٢٩

بايتيكا Baetica ٦٠٨

بايرون (اللورد) G.G. Byron ١٠٥، ٢٨٦، ٣٨٧

بايون Paion ١٣٦

بتزارا Francesco Betrarca ٦٧٥

بتلر Samuel Butler ٥٣٤

بلوتارخوس السكندري Ploutarchos ٦٣٨
 بلوتو Plouton ٤١٣
 بلوتوس Ploutos ٤١٩
 بلوفديف Plovdiv ٦٣٥
 بلياديس Peliades ٥٤٢
 بليبيروس Blepyros ٤١٤، ٤١٥
 بن جونسون Ben Jonson ٦٧٥
 بنات داناؤوس Danai ٢٥٨، ٢٩٩، ٤٧٢،
 ١٧٥ وأنظر داناؤوس
 بنتيليس Penteles ٤٢٥
 بنتيليكوس Pentelikos ٢٣٩
 بنتيوس Pentheus ٣٧٧
 بنداروس Pindaros ١٣٩، ١٦٤، ١٦٩،
 ١٧١، ١٧٢، ١٨٧، ١٨٩، ١٩٩، ٢٠٣،
 ٢٠٥، ٢٠٦-٢١٦، ٢١٧، ٢١٨، ٢٣٨،
 ٢٥٤، ٢٨٨، ٢٩٦، ٤٥٨، ٤٦١، ٤٧٦،
 ٤٨٣، ٥٤١، ٦٤٦ "البثية الرابعة" ١٨٩
 البنغال ٦٠١
 بوالو D.N.Boileau ٦٤٧، ٦٧٥
 بوبالوس Bupalos ١٦٧
 بوتيدايا Potidaea ٥٤٣
 بودلير Ch. Baudelaire ١٧٤
 بورفيروس Porphyreus ٦٤٩، ٦٥١، ٦٤٨
 "سيرة أفلوطين" ٦٤٩
 بورياس Boreas ٤٧٤
 بوريسثينيس (Borysthenes) ٥٤٠
 بوسيدون Poseidon ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٨١، ٨٣،
 ٨٧، ٢١١، ٢١٥، ٣٦٩، ٤١٠
 بوسيدونيوس Posidonios ٥٧٩، ٥٨٠،
 ٥٨٤، ٦٠١، ٥٩٨
 بوكاشيو G. Boccaccio ٦٧٥
 بوليبيوس Polybios ٤٩٩، ٥٧٥، ٥٧٧،
 ٥٧٨، ٥٧٩، ٥٨٣، ٥٩٩، ٦٠٠
 بوليدوروس Polydoros ٣٧٠
 بوليديوكيس Polydeukes ٣٧٥، ٥٦٦
 بوليس Polis ٢١٦
 بوليفيموس Polyphemos ٤٧، ٧٣، ٨٣

بريخت (برنولد) B.Brecht ٢٧٨، ٤٠٠ البريختية
 ٣٢٦، ٣١٨
 بريستيس Briseis ٤٣
 بريسي Brise ٤٣
 بريسيوس Briseus ٤٣
 بريطانيا ٥٨٥، ٦٠١
 بريكلييس Perikles ١٨٥، ٣٠٤، ٣٣٩،
 ٣٥٥، ٣٨٣، ٣٩٤، ٤٠١، ٤٣٩، ٤٤٠،
 ٤٥٣، ٤٥٨، ٤٨٥، ٤٨٧، ٤٩١، ٤٩٢،
 ٤٩٣، ٥٩٤، ٥٠٢، ٥٢٧، ٥٩٥
 بسيتاليا Psyttaleia ٢٧٧
 بطلميوس Ptolemaios ٥٦٥، ٥٦٩، ٥٧٠،
 ٥٨٦ بطلميوس الأول ٥٣٥، ٥٧٦، ٥٨١
 بطلميوس الثالث ٥٥٨ بطلميوس الثاني
 فيلادلفوس ٥٤٢، ٥٧٢، ٥٣١
 بلاتايا Plataia ٢٥٠، ٢٧٧، ٣٠٤، ٥٠٤
 بلاد الإغريق العظمى Magna Graecia ٥٨٩
 بلاد العرب ٤٧٧، ٥٨٤، ٥٩٧، ٥٩٨، ٦١١
 بلاد الغال Gallia ٦٣٢
 البلاسجيين جيون Pelasgoi ٣٦
 بلاكنتيا Placentia ٤٢٥
 بلانجون Plangon ٤٢٥
 البلقان ٩٩
 البلوبونيسوس Peloponnesos ٣٤، ٤٦،
 ١٤٢، ١٨٧، ١٩٤، ٣٤٢، ٤١٠، ٤٤٥
 البلوبونيسية (الحروب) ٢٤٨، ٣٦١، ٣٧١،
 ٣٩٠، ٤٠١، ٤٠٣، ٤٠٤، ٤١٧، ٤٤٤،
 ٤٥٣، ٤٨٧، ٤٨٨، ٤٩٤، ٦٤٣
 بلوتارخوس Ploutarchos ١٤٨، ١٥١، ١٧١،
 ٢٠٥، ٢٤٥، ٥٣٨، ٥٧٥، ٥٧٨، ٥٨٣،
 ٦٠٢-٦٠٧، ٦٣٨، ٦٥٣ "الأخلاقيات"
 (Moralia-Syngrammata Ethika) ٦٠٣،
 ٦٠٦ "السير المقارنة" (Bioi Paralleloi) ٥٨٣،
 ٦٠٣، ٦٠٦ "حديث الأدبية" ٦٣٨ "سيرة
 أنطونيوس" ٦٠٤ "عن إيزيس وأوزيريس" Peri
 Isidos kai Osiridos ٦٠٣ "في الموسيقى"
 Peri Mousikes ٦٠٢

- بوليكراتيس Polykrates ١٨٣، ١٣٢، ١٨٥، ١٩٧، ١٩٨، ٤٨٢، ٥٢٧، ٦٦١
بوليكسيني Polyxene ٣٧٣، ٣٧٠
بوليمارخوس Polemarchos ٥١٠
بوليمنيستوس Polymnestos ١٧١
بوليمو Polemo ٦٢٩، ٦٢٦، ٦٢٠
بوليموس Polemos ٤٠٨
بوليمون Polemon ٥٨٢، ٤٢٦، ٣٥٣
بوليميستور Polemestor ٣٧٠
بوليفيكيس Polyneikes ٢٨٠، ٢٧٩، ٢٥٩، ٣٧٥، ٣٤٩، ٣٣٩، ٣٢١، ٣٠٦، ٢٩٧، ٢٨١
بوليهيستور Polyhistor ٥٨١
بومبيوس Cn. Pompeius ٦٤٤
بونارد A. Bonnard ٣٣٩، ٢٠٧
بونطوس Pontus ٥٩٨
البونية الأولى (الحرب) ٦٤٤
بويوتيا Boiotia ١٨٧، ١٢٦، ١١٦، ١١٢، ٢٠٤، ٢٠٥، ٢٠٦، ٢١٦، ٢٢٤، ٢٢٩، ٢٦٧، ٤١٠، ٤١٧، ٦٠٢، ٦١٢
بيت أترىوس ٢٩٧ أنظر أترىوس
بيتاكوس Pittakos ١٨٢، ١٨١، ١٣٢، ٢٠٤
بيثاجوراس (فيثاغورس) Pythagoras ١٣٢، ٢٩٤، ٤٣٥، ٤٦١، ٤٣٤
بيثون Python ٢٣٢، ١٧١
بيثياس Pytheas ٥٨٣، ٤٦٥
البيثية (الألعاب) ٢١٦، ٢١٥، ٢١١، ١٨٠، ٦٤٩
بيثيتايروس Peithetairos ٤٠٩، ٣٩٢
بيثيرموس Pythermos ١٨٣
بيثيكوساى Pithekousai باللاتينية
١١٠ Pithecusae
بيثينيا Bithynia ٦٢٣، ٦١٤، ٦١١، ٦٠٧
بيجاسوس Pegasus ٤٠٨
بيجيلوبولجي Bijelo Polje ٩٩
بيدج D.L. Page ٣٨
بيدنا Pydna ٥٧٨
- بيراخورا Perachora ٣٢
بيراموس Pyramos ٥٨٥
بيرسيس Perses ١٦٦، ١١٦، ١١٥
بيرسيفونى Persephone ٢٠٩، ١٥٩، ١٠٥
بيرسيوس Perseus ٣١٦، ٢٠٠
بيرميسوس Pyrmisos ١٢٣، ٢٥
بيررها Pyrrha ١٨١
بيرروس من إبيروس Pyrrhos ٥٧٨، ٥٧٧
بيروسوس من بابيلون Berossos ٥٨١
بيريا Pieria ١٧٩
بيرياندروس Periandros ٢٣٤، ١٩٤، ١٩٢
بيريه Peiraieus ٥٠٩، ٤٩٨
بيزنطة Byzantion ٦٦٨، ٦٥٦، ٦٢٦، ٥٣٦
بـيزنطى ١٤٢، ٢٧٢، ٣٣٦، ٥٩٠، ٦٠٤، ٦١٨، ٦٢٥، ٦٢٧، ٦٦٠
بيسيستراتوس Pisistratos ١٣٢، ٩٤، ٣٨
٢٣٣، ١٥٠، ١٨٥، ١٩٩، ٢٤٥، ٢٤٦، ٥٢٦، ٢٤٩
بيطيس (Bittis) ٥٤٢
بيكون (فرانسيس) Francis Bacon ٦٠٦
بيلا Pela ٥٤٣
بيلاديس Pylades ٣٨١، ٣٧٦، ٣٧٣
بيليروفون Bellerophon ٤٠٨، ٣٥٩، ٣٦
بيلوبس Pelops ٢١٤
بيلوس Pylos ٤٩٥، ١٣٦، ٤٦، ٣٣
بيليوسوس Peleus ٣٧١، ٢١١، ١٨٣، ٥٢، ٥٥٩
بين النهرين ٦٧٦
بينيا Penia ٤١٨
بينيلوبى Penelope ٦٧، ٥٠، ٤٩، ٤٦، ٤٥
٧٠، ٧١، ٧٣، ٧٤، ٧٨، ٨٦، ٨٨، ٩٠، ١٣٦
(ت)
تابلين O.Taplin ٢٨٣
تارتاروس Tartaros ٢٨٤، ٢٨٣
تارتيسوس Tartessos ١٩٦، ١٨٦
تاكيتوس Tacitus ٣٥٢

تريبيريوس Tiberius ٥٩٤
 تيتان Titan والجمع تيتانيس Titanes
 ١٢٣، ١٢٤، ١٢٥، ٢٨٣، ٢٨٤ "معركة المردة"
 التيتانيس "Titanomachia ١٠٣
 تيتوس Titus ٦٢٣
 تيتوس ليفيوس T. Livius ٥٧٩، ٦٤٤
 تيثونوس Tithonos ١٤٦
 تيجيا Tegea (مدينة في أركاديا) ٥٥١
 تيرانيون Tyrannion ٥٣٠، ٥٩٨
 تيرباسيا Tyrbasia ٢٣١
 تيرتايوس Tyrtaios ١٤٢، ١٤٦-١٤٨،
 ١٥١، ١٥٣، ١٥٥، ١٥٦، ٥٠١
 تيرنس Tiryns ٣٤
 تيريسياس Teiresias ٤٨، ٢١٠، ٣٧٥،
 ٥٥٦، ٥٥٧
 تيريوس Tereus ٣١٦، ٤٠٩
 تيسافيرنيس Tisaphernes ٤١٠
 تيسياس Teisias ١٩٤، ٥٠٣
 تيفويوس Typhoeus ١٢٥
 تيلوس Telos ٥٤٦
 التيليجونية (ملحمة) Telegoneia ٢٦٨، ٣١٣
 تيليستيس Telestes ٢٨٢
 تيليسيكيديس Telesikeides ١٦١
 تيليماخوس Telemachos ٤٦، ٤٩، ٥٠، ٧٣،
 ٩٠، ٩١
 تيمايوس Timaios ٥٧٩
 تيمايوس من تاورومينيون Timaios ٥٧٧
 تيماجينيس السكندري Timagenes ٥٨١،
 ٥٩٩ "عن الملوك" ٥٨١
 تيمبي Tempe ٦٢٤
 تيموكراتيس Timokrates ٥١٧
 تيمون الشكاك (الكلبي) Timon ٥٧٤
 "سيلوي" (Silloi) ٥٧٤
 تينيدوس Tenedos ٨٧
 تيوس Teos ١٨٣
 تيوكروس Teukros ٣٢٢، ٣٥٣

تاناغرا Tanagra ٢٠٤
 تانتالوس Tantalos ٢١٤
 تاوروس Tauros ١٩٤
 تاورومينيون = (Tauromenion =
 ٥٧٧ Tauromenia)
 تائنارون Tainaron ١٩٤
 تغطي الحدود atasthalie ٨٥ وأنظر هيريس
 تراجوديا trugodia ٢٤٢
 تراخيس Trachis ٣٢١ وأنظر "بنات تراخيس"
 ترايانوس Traianus ٦٠٢، ٦٠٩، ٦٢٥،
 ٦٢٦، ٦٣٤
 ترباندروس من ليسبوس Terpandros
 ١٦٩-١٧٣
 الترجمات العربية ٦١٦، ٦٢١، ٦٣١، ٦٥٣،
 ٦٧٦
 الترجمة السبعينية ٥٣٨
 تركستان الصينية ٥٨٣
 تركيا ٩٧، ٦٠٧، ٦٤١
 ترنتيوس Terentius ٤٢٢
 تروخي (الوزن) Trochee ٢٤٣، ٢٤٤
 تريجايوس Trygaios ٣٩٩، ٤٠٨
 تريجوديا Trygodia ٢٣٠
 تريينيكي كوليج Trinity College ٥٣٧
 تريوباس Triopas ٥٥٥
 تعليم Paideia ٦٣٢
 تفتوت (رواية) Tefnut ٦٥٩، ٦٦٢
 تفويم سايس ٥٨١
 تكميسا Tekmessa ٣٤٢
 تلميذ هوميروس Homerou mathetes ٣٥٣
 تليسيكس Telesikes ١٦١
 توبيرو (كوينتوس أيليوس) Q. Aelius
 ٦٤٢ Tubero
 توت ٤٦٠
 توفيق الحكيم ١٨٤، ٣٢١، ٦٧٧ "عصفور من
 الشرق" ١٨٤
 تيبتونيس Tebtunis أي "أم البرجات" ٦٢٢
 تيبوللوس Tibullus ١٢٢، ٥٥١

(ث)

- ثيمستوكليس Themistokles ٢٥٥، ٢٥٦،
٤٣١، ٤٧٩، ٤٨٤، ٤٩٠، ٥٠٢
ثيمستيسيوس Themistios ٦٠٩
ثيوبومبوس Theopompos ٥٩٧
ثيوغنيس Theognis ١٤١، ١٥٧، ١٥١-
١٥٣، ١٨٢، ١٨٣
ثيودوروس Theodoros ٦٤٥
ثيوريس Theoris ٣٠٦
ثيوفراستوس Theophrastos ٤٢٣، ٥٣٠،
٥٣٤، ٥٨٢، ٦٤٧ "تاريخ النباتات"
٥٣٤ peri phyton historias "الشخصيات"
Charakteres ٥٣٤، ٥٨٢، ٥٣٤ "عن
الأسلوب" ٥٣٤ "عن النباتات" ٥٣٤
ثيوكريتوس Theokritos ٦٠، ٥٤٢، ٥٥١،
٥٦٤، ٥٦٥، ٥٦٦، ٥٦٩، ٥٧٠، ٥٧١،
٥٧٢، ٥٧٣، ٥٩٦، ٦٧٤ "الإيديليات" ٥٦٧
"الإيديليون" ٥٦٤ "الرعويات" ٥٦٥ "نساء
سيراكوسا" ٥٧٢
ثيوكسينوس Theoxenos ٢٠٦

(ج)

- جادارا Gadara ٥٥٢، ٦٢٠، ٦٣٣
جارموس Garmus ٦٦٧
جاك أميو Jacque Amyot ٦٠٦
جالينوس (إمبراطور) Gallienus ٦٤٨
جالينوس Galenos ٥٨٦، ٥٩٠، ٦١٧، ٦١٨،
٦٣١، ٦٣٨، ٦٥٢، ٦٧٦، ٦١٦ "تقدير مسار
الحالات المرضية" Peri tou progignoskein
٦١٨ "عن التشيع ورصف حياته هو نفسه" Peri
diaboles en hoi kai peri tou idiou biou"
٦١٨ "فن التكهن" ٦١٨
جانجيس Ganges ٥٨٣
جانيميديس Ganymedes ٥٦١، ٦٣٦
جايا Gaia ١٢٢
جبل أيتنا Aetna ٤٠٨
جثري W.K.C.Guthrie ١٦
جراكوس Gracchus ٦١٠

- ثاسوس Thasos ١٦١
ثاليس Thales ٣١، ٤٣٤ وأنظر طاليس
ثراسيبولوس Thrasyboulos ٤١٧، ٥٠٧،
٥١٠
ثراسيماخوس Thrasymachos ٤٤٢، ٤٥٢،
٤٥٧
ثرموبيلاي Thermopylai ٢٠٢، ٤٨٤
ثروت عكاشة ٢١
ثريناكيي Thrinakie ٤٨
ثساليا Thessalia ٤٤، ١٩٩، ٢٠٤
ثلاثية الأوريستية Oresteia ٢٦٤ وأنظر
أيسخولوس
ثلاثية تراجيدية trilogia ٢٧١
ثوريوي (Thourioi وباللاتينية Thurii) ٤٧٣
ثوكيديديس Thukydidēs ١٥، ١٠٦،
٣٨٣، ٤٠٣، ٤٥٨، ٤٨٦، ٤٨٧ - ٤٩٦،
٤٩٧، ٤٩٩، ٥٠٢، ٥٠٣، ٥٠٥، ٥٠٦،
٥٠٩، ٦١٢، ٦١٥، ٦٤٠، ٦٤٢، ٦٥٨
ثولي Thoule ٦٦٣ "مالا يصدق فيما وراء ثولي"
Ta hyper Thoulen apista "رواية ٦٥٩
ثياجينيس Theagenes ٦٦٩
ثياميس Thyamis ٦٦٩
ثيتيس Thetis ٤٣، ٤٤، ٤٥، ١٨٣، ٢١١،
٢٨٤
ثيرا Thera ٢٠٦
ثيرسينيس Thersites ٥٨، ٦٧
ثيرون Theron ٦٦٤
ثيسالونيكي Thessalonike ٥٩٣
ثيسبي Thisbe ٥٨٥
ثيسبياي Thespiai ١٢٦
ثيسبيس Thespis ٢٣٩-٢٤٨، ٢٥٧،
٢٥٨
ثيستيس Thyestes ٢٨٧، ٣١٦
ثيسيوس Theseus ٢١٧، ٢١٨، ٢٣٢، ٣١٦،
٣٥٩، ٣٦٣، ٣٦٤، ٣٦٧، ٣٦٩، ٣٧٢
ثيميس Themis ١٢٣

المهارة الصقلية ٣٠٤، ٤٢٨، ٤٥٣، ٤٩٠،
٤٩٢، ٥٠٧
الحياة الأتيكية ٤١٩
الحيثيون ٣١، ٣٦، ١٠١
حجر رشيد ٣٤
حملة قورش ٤٩٧

(خ)

خالفدونى ٤٤٢
الخليج السارونى ٣٠٠
خورييجوس Choregos ٥٣٠
خاراكس Charax ٦١٠
خاراكسوس Charaxos ١٧٥
خارميديس Charmides ٤٥٢، ٦٦٨
خارون من لامبساكوس Charon ٤٧٢
خاريبيديس Charybdis ٤٨
خارينتون الأفروديسى Chariton ٦٦٠، ٦٦١،
٦٦٦، ٦٦٧، ٦٥٨، ٦٦٤ "خايرياس وكاليروى
٦٥٩ "Chaireas kai Kallirhoe
خاريكليا Charikleia ٦٦٩
خاريكليس Charikles ٦٦٩
خالكيدىكى Chalkidike ٤٦٥
خالكيس Chalkis ١١٦، ٤٦٦، ٥١٤، ٥٤٣
خامايليون من هيراكليا البونطية
٥٨٢ Chamaileon
خايرونيا Chaironeia ٤٢٣، ٥١٢، ٥١٧،
٦٠٢، ٦٣٨
خايرياس Chaireas ٦٦٥
خايريسيوس Chairisios ٤٢٤
خايريغون Chairephon ٤٤٤
خايريمون Chairemon ٥٢٦
خروميوس Chromios ٢٠٩
خريسيس Chryseis ٤٣، ١٣٦
خريسيوثيميس Chrysothemis ٣١٨، ٣٢٤،
٣٢٧
خريسي Chryse ٤٣، ٨٧
خريسيس Chryses ٤٢، ٨٣، ٤٢٥

جرانيكوس Granicus ٦٠٨
جرمانيا Germania ٦٠١
جريفيث M.Criffith ٢٨٣
جلاوكوس Glaukos ٧٧، ٨٥، ٢٠٠
جليكيرا Glykera ٤٢٢، ٤٢٥
جمناسيون Gymnasion ٤٦٢، ٥٠٦
جوبا Juba ٥٩٤
جونشيد J.Ch. Gottsched ٦٧٥
جوته J.W.V. Goethe "هيرمان ودوروثيا" ٣٠،
٢٧٨، ٢٨٦، ٣٠١، ٣٨٧، ٦٧٥ "ميلينا" ٣٨٧
جورجياس Gorgias ٤٢٦، ٤٢٩، ٤٣١، ٤٤٢،
٤٤٣، ٤٩٥، ٥٠٠، ٥٠٣، ٥٠٤، ٥٠٦، ٥١١
وانظر افلاطون
جورديانوس (أنطونيوس) Antonius
٦٢١ Gordianus
جورديانوس الثالث III Gordianus ٦١٣،
٦٤٨
جونجىلا Gongyla ١٧٤
جياروس Gyarus ٥٩٩
جياهبا تيسنا جيرالدى (الملقب إل شينثيو
٦٧٥ Il Cinthio (Giampatista Giraldi
جيجانتيس Gigantes ٣٤، ١٢٣، ١٢٤
جيجيس Gyges ١٤٦
جيرينو Gyrinno ١٧٤
جيريون Geryon ١٩٥، ١٩٦، ١٩٧
جيفرى من مونموث Geoffrey of Monmouth
٥٨٤
جىلا Gela ٢٥٣، ٢٥٦
جيلوس Gelos ٢٢٦

(ح)

حدوتة "هيلبوس" ٦٥٥
حدوتة بورياس ٦٥٥
حام نيكتانيبوس ٦٥٩، ٦٦٢
الحكام السبعة ١٣٢، ١٤٩، ٤٣٤، ٤٧١
الحياء aidos ٨٥
حضارة عربية إسلامية ٥٩٠

دوريس Douris ٥٧٧، ٥٨٢
 الدوريسون Dorioi ٤١، ١٨٧، ١٩٢، ٢١٦،
 ٢٣٤، ٢٣٩، ٣٣٥، ٥٦٧
 دوميتيانوس Domitianus ٦٢٣
 ديالوج dialogos ٥٩٣
 ديانييرا Deianeira ٢١٨، ٣٢٣، ٣٣١، ٣٣٥،
 ٣٤٣، ٣٥٢ وأنظر "بنات تراخيس"
 ديثورامبوس Dithyrambos ١٣٩، ١٧٢،
 ١٩٠، ١٩٢، ١٩٣، ١٩٤، ١٩٦، ١٩٩،
 ٢٠٨، ٢١٧، ٢١٨، ٢٢٤، ٢٢٦، ٢٣٠-
 ٢٣٩، ٢٤٠، ٢٤٢
 ديدو Dido ٢٨٥، ٥٥٨، ٥٦٢
 ديركيليس Derkyllis ٦٦٣
 ديفيلوس Diphilos باللاتينية Diphilus
 ١٧٩، ٤٢٢
 ديكايارخوس Dikaiarchos ٥٨٢ "حياة"
 ميلاس" ٥٨٢
 ديكايوبوليس Dikaiapolis ٤٠٣، ٤٠٤
 ديكتي Dikte ١٣٥
 ديككتيس من كريت Dictys Cretensis ٦٢٢
 ديكليليا Dekeleia ٣٠٥
 دييلوس (Diyllos) ٥٧٧
 ديلوس Delos ١٠٦، ١٠٧، ١٣٦، ٢٣٢، ٥٥٥
 ديماديس Demades ٥١٨
 ديماراتوس Demaratos ٤٨٥
 ديموخاريس Demochares ٥٧٥، ٥٧٧
 ديمودوكوس Demodokos ٩٣، ١٧٠
 ديموس Demos ٤٠٤، ٤٠٥
 ديموستينيس Demosthenes ١٥، ٤٠٤،
 ٥٠٥، ٥١٤، ٥١٥، ٥١٦-٥٢١، ٥٧٥،
 ٦٢٥، ٦٢٧، ٦٢٩، ٦٤٠، ٦٤٢، ٦٤٣،
 ٦٤٥، ٦٤٦ "الأولينية" ٥١٨ "الفيليبات"
 ٥١٧، ٥١٨ "عن التاج" ٥١٧، ٥١٨، ٥١٩
 "عن التبادل" antidosis ٥١٤
 الديموطيقية ٦٦٢
 ديموكريتوس الأبديري Demokritos ٥٣٤،
 ٤٣٨

خريميس Chremes ٤١٥
 خريميلوس Chremylos ٤١٨، ٤١٩
 خط الكتابة بـ (Linear B) ٣٥
 خلط زمني anachronismos ٢٧٩
 خوروس Choros ٢٢٦
 خوريا Choreia ٢٢٦
 خويريلوس Choirilos ٢٤٧
 خيوس Chios ٤١، ١٠٥، ١٠٦، ١٤١، ١٦٠

(د)

داريوس Dareios ٢٧٧، ٢٧٨، ٢٧٩، ٤٧٢،
 ٤٧٣، ٤٧٦، ٤٧٩، ٤٨٤، ٤٨٥
 دافنيس Daphnis ١٩٥
 دافنيس وخلوي ٥٦٧، ٦٧٠
 داكتيلى (وزن) Dektylon ١٤٠
 داكيا Dakia ٦١١، ٦٢٦
 دالديانوس Daldianos ٦٥٣
 دالماتيا Dalmatia ٦١٤
 داناؤوس Danaos ٢٧٣، ٢٧٤، ٢٧٥، ٢٩٥
 دانائى Danae ٢٠٠، ٢٠١
 دانائيون Danaioi ٣٣، ٥٧، ٩٠
 دانتي (اليجيري) Dante Alighieri ٢٩٣،
 ٤٦١، ٦٧٥
 دانوب ٦٥
 دايدالوس Daidalos ٧٦
 ديلوس Delos ١٠٦
 دراكون Drakon ١٣٢
 درايدن John Dryden ٦٠٦
 الدردينيل والبسفور ٤٠
 درع أخيلليوس ٧٥، ٥٠٠
 دلفى Delphoi ٣٢، ١٦١، ١٦٢، ٢٠٧، ٢١٢،
 ٢٣٢، ٢٦٤، ٢٨٧، ٢٩٠، ٣٣٥، ٣٧١،
 ٣٧٣، ٣٧٥، ٤٣٧، ٤٤٤، ٤٤٥، ٤٨١،
 ٤٨٢، ٦٠٢، ٦١٢، ٦٢٣، ٦٤٩، ٦٦٩، ٦٧٠
 دميانوس Damianos ٦١٩
 دميس Damis ٦٢١
 دوريفا Doricha ١٧٥

ديون Dion ١٤٢

ديونيسيوس Dionysos ٨٣، ١٠٤، ١٢٨،
 ١٣٢، ١٥٦، ١٨٠، ١٨١، ١٨٤، ١٩٢،
 ١٩٣، ١٩٤، ٢٢٣، ٢٢٥، ٢٢٦، ٢٢٧،
 ٢٢٨، ٢٢٩، ٢٣٠، ٢٣٢، ٢٣٣، ٢٣٥،
 ٢٣٧، ٢٣٨، ٢٤٠، ٢٤٥، ٢٤٧، ٢٥٠،
 ٢٥٢، ٢٦٧، ٢٧١، ٣٠٥، ٣١٦، ٣٤٢،
 ٣٧٧، ٣٩٥، ٣٩٩، ٤٠٢، ٤١٣، ٤٥٢،
 ٥٧٣، ٥١٢، ٥٩٩، ٦٤١، ٦٤٤، ٦٤٥،
 ٦٦٢، ٦٦٤، ٦٦٥ "أسطورة ديونيسيوس" ٢٦٨،
 ٣١٤، ٣٥٧ وأنظر باكخوس

ديونيسيوس المدينة الكبرى (أعياد)
 Dionysia (ta Megala) ta astika ١٣٣،
 ١٩٣، ٢٢٨

ديونيسيوس الأول Dionysios I ٣٩٠، ٤٤٨

ديونيسيوس الثاني Dionysios II ٤٤٨

ديونيسيوس الهاليكارناسي Dionysios ho
 Halikarnassios أو باللاتينية Dionysius
 Halikarnensis ٢٩٩، ٣٥١، ٦٤١-٦٤٤
 "خصائص ثوكيديديس" peri ton
 Thoukydidon idiomaton ٦٤٣ "في المحاكاة"
 peri mimeseos ٦٤٢ "عن الخطباء القدامى"
 peri ton archaion rhetoron ٦٤٢ "الآثار
 الرومانية" Rhomaike Archaialogia ٦٤٤

ديونيسيوس لونجيناوس Dionysios
 Longinos ٦٤٥

ديونيسيوس من ميليتوس Dionysios ٤٧٢

(د)

رأس شامرا ٣١

راسين Jean Racine ٥٢، ٢٧٨، ٣٠٣، ٣٨٧،
 ٤٠٧، ٦٧٥ "أندروماك" ٣٨٧ "إفيجينى" ٣٨٧
 "المتقاضون" Les Plaideurs ٤٠٧ "فيدر" ٣٨٧

راكوتيس Rhakoutis ٥٣٦

رامبسينيوس ٤٧٨

رامنوس Rhamnous ٥٠٥

ربات الانتقام Erinyes أو ربات العذاب

ديمياس Demeas ٤٢٥، ٤٢٩

ديميتر Demeter ١٠٤، ١٥٩، ٢١٤، ٢٤٩،
 ٢٥١، ٢٥٤، ٥٢٣، ٥٤٩، ٥٥٥

ديميتريوس Demetrios ٥٧٨

ديميتريوس البيزنطي ho Demetrios
 Byzantios ٥٧٧

ديميتريوس الفاتح Demetrios Poliorketes
 ٥٣٥

ديميتريوس الفاليري Demetrios Phalereus
 ٤٢٣، ٥٣٥، ٥٧٥، ٥٧٧، ٦٤٠، ٦٥٦

ديميتريوس الهاليكارناسي ho Demetrios
 Halikarnassios أو باللاتينية
 Demetrius Halicarnensis ٦٤٠-٦٤١

دينارخوس Deinarchos ٥٧٥

دينومينيس Deinomenes ١٨١

دينياس Deinias ٦٦٣

ديو خريسوستوموس (أوتيتوس فلافيوس
 Chrysostomos T.Flavius) كوكيانوس
 Cocceianus Dio ٣٠٢، ٣٣٧، ٦١٢، ٦٢٠،
 ٦٢٣، ٦٢٦، ٦٢٧، "الأولمبية" ٦٢٤
 "خاريديموس" Charidemos ٦٢٥ "خريسيس"
 Chryseis ٦٢٥ "في الرد على الفلاسفة" ٦٢٤
 "في السفارة الكاذبة" ٦٢٥ "مدح الشعر" ٦٢٤
 "يوروبا" ٦٢٥

ديوتيميا Diotima ٤٦٣

ديوجينيس (أنطونيوس) Antonios
 Diogenes ٦٥٨، ٦٦٣

ديوجينيس Diogenenes ٥٨٣، ٦٢٥

ديوجينيس اللايرتي Diogenes Laertios
 ٦٢٣

ديودوروس الصقلي Diodoros Sikelios
 باللاتينية Diodorus Siculus ٥٧٧، ٥٧٨،
 ٥٨١، ٥٩٧، ٦١٠ "المكتبة التاريخية"

Bibliotheke Historike ٥٨١، ٥٩٧

ديوم Dium ٦٠٨

ديوميديس Diomedes ٤٣، ٦٣، ٨٧، ٨٨،
 ٣٤٧

٦٥٣، ٦٤٨، ٦٤١، ٦٣٥

رييا Rhea ١٢٥، ١٣٥، ٢٣٢

ريانوس Rhianos ٥٧١

ريجيون Rhegion ١٩٧، ١٩٨، ١٩٩

ريسوس Rhesos ٤٣

(ز)

زبانية الانتقام ٢٩٢ وأنظر الإيرينيات

زنوبيا Zenobia ٥٣٩

زيلودوتوس Zenodotos ٥٣٦، ٥٤٢، ٥٣٧

زينون Zenon ٦٢٣، ٦٢٤

زيوس Zeus ٢٥، ٤٣، ٤٥، ٤٦، ٤٨، ٥٠، ٧٧، ٨٠، ٨٢، ٨٦، ٨٧، ٩٠، ٩٢، ١١٣، ١١٤، ١١٦، ١١٩، ١٢٠، ١٢٢، ١٢٣، ١٢٥، ١٣٥، ١٤٣، ١٥٥، ١٦٥، ١٩٥، ١٩٧، ٢٠١، ٢٠٩، ٢١١، ٢١٢، ٢١٣، ٢١٥، ٢١٨، ٢٣٢، ٢٤٦، ٢٦٠، ٢٦٣، ٢٦٤، ٢٧٤، ٢٧٩، ٢٨٢، ٢٨٣، ٢٨٤، ٢٨٥، ٢٩٢، ٢٩٣، ٢٩٥، ٢٩٦، ٣٣٠، ٣٣١، ٣٦٥، ٣٨١، ٣٨٢، ٤٠٨، ٤٠٩، ٤١٨، ٤١٩، ٤٦٣، ٥٤٥، ٥٤٦، ٥٥٥، ٥٦٩، ٦٣٦، ٦٣٧

(س)

سابور ٦٤٨

ساتورنينوس Saturninus ٦٣٥

ساتيروس Satyros ٥٨٣

ساتيروى Satyroi ٢٢٦، ٢٣٢، ٢٣٦، ٢٣٧، ٢٤٠، ٤٥٢

الساتيرية (المسرحية) Satyrikon drama

٢٣٢، ٢٣٦، ٢٣٧، ٢٣٨، ٢٤٤، ٢٤٥، ٢٥١، ٢٧١، ٢٧٢، ٢٨٧، ٣١٠، ٣٥٦، ٣٦٠، ٥٥٤

ساربيدون Sarpedon ٤٤، ٧٧، ٨٥

سارديس ١٦٧، ١٩٠

السارونى (الخليج) ١٤٨

سافو Sappho ١٠٢، ١٢٩، ١٣٤، ١٥٢

وأنظر الإيرينيات ٢٥٣، ٢٦٠، ٢٦١، ٢٦٤، ٢٦٥، ٢٩٠، ٢٩١، ٢٩٣، ٢٩٦، ٢٩٧، ٣٨٠، ٣٨١، ٣٧٦

ربات الصفم Eumenides ٢٩٠، ٢٨٧

ربسات الفنـون Mousai ٨٠، ١١٣، ١١٦، ١٢٢، ١٢٣، ١٢٤، ١٥٠، ١٥٦، ١٦٢، ١٦٣، ١٧٧، ١٩٥، ١٩٨، ٢١١، ٢١٢، ٢١٤، ٢١٨، ٢٢٧، ٢٥٠، ٤٢٢، ٥٢٨، ٥٦٥، ٥٩٤، وأنظر المرسى

ربات القدر Moirai ٢٠١

ربات النعم Charites ١٧٤، ١٧٧، ٢٢٧

رباعية tetralogia ٢٧١

ربة السلام Eirene ٣٩١، ٣٩٩، ٤٠٨، وأنظر

إيرينى

ربة الشعر الرقيقة (Mousa leptalee) ٥٤٩

ربة الليل Nux ٢٠٢

رحلة السفينة أرجو ٥٦١ وأنظر الأرجونوتىكا

رسائل Epistolai ٦٢٢

رفاعة رافع الطمطاوى ٦٧٧

رمسيس الثالث ٤٧٨

الرواقية ٤٣٧، ٥٤٥، ٥٤٦، ٦٠٠، ٦٠٢، ٦١٢، ٦١٧، ٦٢٣، ٦٢٤

روبير جارنييه Robert Garnier ٦٧٥

رود E.Rohde ٦٥٧، ٦٥٨

رودانىس Rhodanes ٦٦٧

رودس Rhodos ٥١٦، ٥٤٨، ٦٠١، ٦٢٥، ٦٢٧

رودوبس Rhodops ١٧٥

روريكى ٩٨

روسو Jean Jacques Rousseau ٤٧٤، ٦٠٦

روما والرومان ٣٨، ١٠٥، ١٢١، ١٤٣، ٣٠٥، ٤٢٢، ٤٧٠، ٤٩٢، ٥٣٠، ٥٣٦، ٥٤٢، ٥٤٤، ٥٤٤، ٥٥٧، ٥٦٤، ٥٦٥، ٥٧٤، ٥٧٨، ٥٧٩، ٥٨٠، ٥٨٤، ٥٨٩، ٥٩٥، ٥٩٨، ٦٠١، ٦٠٢، ٦٠٣، ٦٠٤، ٦٠٧، ٦٠٩، ٦١٠، ٦١١، ٦١٣، ٦١٤، ٦١٦، ٦١٧، ٦١٩، ٦٢٣، ٦٢٤، ٦٢٧، ٦٣٠

- ١٦٩ ، ١٧٢-١٨٠ ، ١٨٦ ، ١٩٨ ، ٥٤٧ ،
 ٥٥٠ ، ٥٦٢ ، ٥٨٥ ، ٦٤١ ، ٦٤٧ ، ٦٥٤
 ساكادس Sakadas ١٧١
 سالوستيوس Sallustius ٦٠٠
 سالميديسوس Salmydessos ٥٢٨
 سالونيا Salonia ٦٤٨
 ساموس Samos ١٣٢ ، ١٥٣ ، ١٦٦ ، ١٦٧ ،
 ١٨٣ ، ١٨٥ ، ١٩٧ ، ١٩٨ ، ٣٠٤ ، ٣٣٩ ،
 ٣٩٤ ، ٤٢٥ ، ٤٣٥ ، ٤٨٢ ، ٥٢٧ ، ٦٥٥ ، ٦٦١
 ساموساتا Samosata (سامسات الحديثة) ٦٣١ ،
 ٦٣٢
 ساموطراقيا Samothrake ٨١
 السامي ١٠١
 سانتوريني Santorini ٢٠٦ وأنظر ثيرا
 ساند لاريوم Sandalarium ٦١٧
 السانسكربتية ١٠٠
 سبتيوس سيفيروس Septemius Severus
 ٦١٤ ، ٦١٩
 سبوندي (وزن) Spondee ١٤٠ ، ١٥٩
 سبيوسيبوس Speusippos ٤٤٧ ، ٤٦٧
 ستاجيرا Stageira ٤٦٥
 ستاجيروس Stageiros ٤٦٥
 سترابون Strabon ١٤٣ ، ١٧٣ ، ٥٢٨ ، ٥٣٠ ،
 ٥٨٤ ، ٥٩٨ ، ٥٩٩ ، ٦٠٠ ، ٦٠١ ، ٦١٠
 "الجغرافيا" Geographika ٥٨٣ ، ٥٩٩
 "مذكرات تاريخية" Historika Hypomnemata
 ٥٩٩
 ستراتون من سارديس Strato ٥٩٥
 ستراتونيكى Stratonike ٥٨٥
 سترومبولي ٥٥٦
 سترسياديس Strepisades ٤٠٥
 ستيسخورس Stesichoros ١٣٤ ، ١٣٩ ، ١٨٩ ،
 ١٩٤-١٩٧ ، ٢٣٤ ، ٢٨٧ ، ٣٧٤ ، ٥٦٦
 "حصار طروادة" ١٩٦
 ستوبايس Stobaios ٣٣٧
 ستيفانوس Stephanos ٣٠٦
 سثينيبيويا Stheneboia ٢٦٢
- السداسي (الوزن) hexameton ٥٤٤
 سراپيس Sarapis ٦٢٨
 سراقوصة Syrakousai ٢١٨ ، ٦٦٥ وأنظر
 سيراكوساي
 سفاكتيريا Sphakteria ٤٠٤ ، ٤٨٩ ، ٤٩٠
 السفينة أرجو Argo ١٩٦ ، ٥٥٩ وأنظر أرجو
 سقراط Sokrates ١٧٤ ، ٣٥٥ ، ٣٩٤ ، ٣٩٩ ،
 ٤٠١ ، ٤٠٦ ، ٤٢٧ ، ٤٣٩ ، ٤٤٣-٤٤٧ ،
 ٤٤٨ ، ٤٤٩ ، ٤٥٠ ، ٤٥١ ، ٤٥٢ ، ٤٥٣ ،
 ٤٥٤ ، ٤٥٥ ، ٤٥٦ ، ٤٥٧ ، ٤٥٨ ، ٤٦٠ ،
 ٤٦١ ، ٤٦٢ ، ٤٦٣ ، ٤٩٦ ، ٤٩٨ ، ٥٠٨ ،
 ٥١١ ، ٥١٣ ، ٥٢٥ ، ٥٢٧ ، ٥٣٣ ، ٥٨٥ ،
 ٦٢٣ ، ٦٢٤
 سكاليجر J.C. Scaliger ٦٧٥
 سكاماندريوس Skamandrios ٨٨
 سكوباس Skopas ٢٠٤
 سكوبيلينوس Skopelinos ٢٠٦
 سكيبيو Scipio ٥٧٨
 سكينثيا Skythia ٤٧٤ ، ٤٧٥ ، ٤٧٧ ، ٥٩٧
 السكينثيون Skythai ٤٧٦
 سكيلا (سكيلا) Skylla ٤٨ ، ١٩٥
 سكيلاكس من كارياندا Skylax ٤٧١ ، ٤٧٢
 سكيللوس Skillous ٤٩٧
 سولا Sulla ٥٣٠ ، ٦٠٩
 سلاميس Salamis ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥١ ، ٢٠٦ ،
 ٢٥٠ ، ٢٥٢ ، ٢٧٥ ، ٢٧٧ ، ٣٠٤ ، ٣٤٢ ،
 ٣٥٤ ، ٤٣٩ ، ٤٧٧ ، ٤٨٤
 السماء Ouranos ١٢٢ وأنظر أورانوس
 سميراميس Semiramis ٦٦١
 سميرديس ٤٨٣ ، ٤٨٤
 سميرنا أو سميرني (أزمير) Smyrna ٤١ ،
 ١٤٢ ، ١٤٣ وأنظر أزمير
 سميكرينيس Smikrines ٤٢٤
 سندباد ٥٨٤
 سوتاديس Sotades ٥٧٢
 سودا Souda ٣٣٥ ، ٢٤٥ ، ٥٥٤ وأنظر سويداس
 سوريا ٣١ ، ٥٩٠ ، ٥٩٢ ، ٦١٣ ، ٦١٦ ، ٦٣٧

٣٢١ ، ٣٢٢ ، ٣٢٧ ، ٣٢٨ ، ٣٢٩ ، ٣٣٠
٣٣١ ، ٣٣٢ ، ٣٣٧ ، ٣٣٨ ، ٣٣٩ ، ٣٤٨ ، ٣٦٠
"أوديب ملكا" Oidipous tyrannos ٢٨١
٣٠٤ ، ٣٠٩ ، ٣١٣ ، ٣٢٠ ، ٣٢١ ، ٣٢٧
٣٢٩ ، ٣٣٢ ، ٣٣٥ ، ٣٣٦ ، ٣٣٩ ، ٣٤٣
٣٤٥ ، ٣٦٣ ، ٣٦٤ ، ٣٧٦ ، ٣٨٤ ، ٣٨٧
Odysseus mainomenos "أوديسيوس مجنوناً"
٣١٢ Oinomaos: "أوينوماؤس: هيوداميس"
Hippodameia ٣١٤ "أياس حامل السوط"
Aias Mastigophoros ٣١٢ ، ٣٢١ ، ٣٢١
٣٢٢ ، ٣٣٢ ، ٣٣٤ ، ٣٣٦ ، ٣٣٧ ، ٣٣٨
٣٣٨ ، ٣٣٩ ، ٣٤١ ، ٣٤٢ ، ٣٥١ ، ٣٥٣ "أياس"
Aias Lokros ٣١٣ "ألجيسثوس"
Aigesthos ٣١٣ "ألجيسثوس" Aigeus ٣١٥
Erigone ٣١٣ "إريس" Eris ٣١٥
Lakainai ٣١٢ "إفجينيا"
Iphigeneia ٣١٢ "إكسيون" Ixion ٢٦٩
Elektra ٣١٣ ، ٣٥٨ ، "إليكترا" Elektra ٣١٣ ، ٣٥٧
٣٠٩ ، ٣١٨ ، ٣٢٠ ، ٣٢١ ، ٣٢٢ ، ٣٢٤
٣٣٣ ، ٣٣٦ ، ٣٣٧ ، ٣٣٨ ، ٣٣٩ "إبيريس"
Iberes ٣١٥ "إيناخوس (ساتيرية)" Inachos
Satyrikos ٣١٤ "إيوريساكيس" Eurysakes
Eumelos ٣١٥ "بارمينيديس" ٣١٣
Parmenides ٤٤٩ "باندورا أو الطارقون بالمطرقة"
Pandora e Sphyrokopoi "(ساتيرية)"
Satyroï ٣١٥ "بريـاموس" Priamos ٣١٣
Kophoi Satyroï "(ساتيرية)" ٣١٥
Trachiniai ٢١٨ ، ٣١٤
٣٢١ ، ٣٢٣ ، ٣٣١ ، ٣٣٥ ، ٣٣٧ ، ٣٣٨
٣٣٩ ، ٣٤٣ ، ٣٥٢ ، ٣٦٣ "بنات داناؤس"
Danai ٣١٤ "بنات فثيا" Phthiotides ٣١٣
Kolchides ٣١٤ "بوليكسينى"
Polyxene ٣١٣ "يلياس: مقتلعو الجذور"
Pelias-Rhizotomoi ٣١٤ "يليوس" Peleus
Tantalos ٣١٣ ، ٣٥٩ "تانتالوس"
Krisis Satyrike ٣١٢ "(ساتيرية)"
Troilos (الطروادى الصغير) ٣١٢

٦٦٧، ٦٥٦
 سوسا Susa ٢٧٦، ٥٤٠
 سوساريون Susarion ٢٤٠
 سوستراتوس Sostratos ٤٢٦، ٤٢٩
 سوفرون Sophron ٥٧٣
 السوفسطائية ٣٥٥، ٣٦٧، ٣٧٩، ٣٨٠،
 ٣٩٦، ٤٠١، ٤٠٦، ٤٣٩، ٤٤٠، ٤٤٢،
 ٤٤٨، ٤٤٩، ٤٥٥، ٥٠٤، ٥٠٢، ٥٢٦،
 ٥٢٧، ٥٣٢، ٥٣٣، ٥٨٠، ٦١٢، ٦١٧، ٦٣٩،
 السوفسطائية الثانية ٦١٢، ٦١٩-٦٣٩
 ٦٥٧
 سوفوكليس (*) Sophokles ١٥، ٧٩، ١٥٨،
 ١٦٩، ٢١٨، ٢٢١، ٢٤٨، ٢٥١، ٢٥٣،
 ٢٦٠، ٢٦١، ٢٦٣، ٢٦٤، ٢٧٢، ٢٧٧،
 ٢٨٠، ٣٠١، ٣٠٢-٣٥٤، ٣٥٦، ٣٥٩،
 ٣٦٠، ٣٧٥، ٣٧٦، ٣٧٨، ٣٨٤، ٣٨٥،
 ٣٨٧، ٤٠٠، ٤١٣، ٤٧٩، ٤٨٥، ٥١٥،
 ٥٤٢، ٦٢٩، ٦٧٣ "أبناء أنتينور"
 ٣١٣ Antenoridai "أثريوس أو نساء موكيناى"
 ٣١٤ Atreus e Mykenaiiai "أثاماس (أ)"
 ٣١٤ Athamas a "أثاماس (ب)"
 ٣١٤ Aithiopes e "أثوبيون أو منون"
 ٣١٢ Memnon "الأسيرات"
 ٣١٣، ٣٤١ "أكريسسيوس" ٣١٤ Akrisios
 "الكساندروس" ٣١٢ Alexandros "ألكميون"
 ٣١٤ Alkmeon "ألتيس (ابن أيجيشتوس من
 كليتمنسرا)" ٣١٣ Aletes "أمفياروس (ساتيرية)"
 ٣١٤ Amphiaraos Satyrikos "أمفيريون"
 ٣١٤ Amphitryon "أميكوس (ساتيرية)"
 ٣١٤ Amykos Satyrikos "أنتيجونى"
 ٣١٤ Antigone ٢٨٠، ٣٢١، ٣٢٤،
 ٣٢٤، ٣٢٧، ٣٢٩، ٣٣٠، ٣٣٧، ٣٣٨،
 ٣٣٩، ٣٥١، ٤٨٥ "أهل سكيثيا" Skythai
 ٣١٤ "أهل سكيروس" ٣١٢ Skyrioi "أهل
 لاريسا" ٣١٤ Larisaioi "أوديب فى كولونوس"
 ٣١٣ Oidipous epi Kolono ٧٩، ١٥٨،
 ٢٧٩، ٣٠٢، ٣٠٣، ٣٠٦، ٣٠٦، ٣٠٧،

٣١٤ "فينوس" Phineus ٢٦٩ "قارعات الطبول
(الدفوف)" Tympanistai ٣١٦ "كاميكوى أو
مينوس" Kamikoi-Minos ٣١٥ "كليتمنسرا"
Klytaimnestra ٣١٣ "كيداليون (ساتيرية)"
Kedalion Satyrikos ٣١٥ "لاؤوكون"
Laokoon ٣١٣ "المطالبة بعودة هيلينى"
Helenes Apaitesis ٣١٢ "مقتفو الأثـر
(ساتيرية)" Ichneutai ٣١٥ "موموس (ساتيرية)"
Momos Satyrikos ٣١٥ "الميسيون"
Nauplios Katapleon ٣١٢ "ناوبليوس مبحرا"
Nauplios pyrkaeus ٣١٢ "ناوبليوس محرقاً"
Nausikaa = "ناوسيكـا والغاسلات"
Plyntriai ٣١٣ "نيوبى" Niobe ٣١٥، ٣١٦
"هرقل فى تايـنارون أو هرقل الصغير (ساتيرية)"
Herakles en Tainaro e Herakleiskos
Satyrikos ٣١٤ "هـيريس (ساتيرية)"
Hybris ٣١٦ Satyrike "هيونوس"
Hipponous ٣١٥ "هيرميونى"
Hermione ٣١٣ "يوريس" Euryalos ٣١٣
Iobates ٣١٥ "يوكليس"
Iokles ٣١٥
سوفوكليس الملاحم (= هوميروس) ٣٥٣
سوفيللوس Sophillos ٣٠٢
سولون Solon ١٣٢، ١٤٤، ١٤٦، ١٤٨-
١٥١، ١٥٣، ١٥٤، ١٥٥، ١٥٦، ١٥٩،
١٦٢، ١٧٢، ٢٤٣، ٢٤٥، ٢٤٦، ٢٤٩،
٤٨٣، ٤٣٤
سولى Soli (فى كيليـكيا) ٥٤٣
سومر ٣٠
سويداس Suidas أو Souda ٢٤٥، ٣٣٥ وأنظر
سودا
سيام ٥٨٥
سيبيريا ٥٨٤
سيجيون Sigeion ١٨١
سيروا (سيروس) Syra (Syros) ٤٧١
سيروابيون Serapeion ٥٣٦ وأنظر سراپيس
سيرواكوساي Syrakousai ١٩٩، ٢٠٦، ٢٠٩،
٢١١، ٢١٦، ٢٥٢، ٢٥٣، ٢٥٤، ٣٩٠

"تريبتوليموس" Triptolemos ٣١٦ "تيرو" (أ)
Tyro a ٣١٤ "تيرو" (ب) Tyro b ٣١٤
"تيليفوس (ساتيرية)" Telephos Satyrikos
٣١٢ "تينداريسوس" Tindareos ٣١٣
"تيوكروس" Teukros ٣١٣ "تامـيراس"
Thamyras ٣١٥، ٣١٦ "ثيستيس فى سيكيون"
Thyestes en Sikyoni ٣١٤ "ثيستيس مرة
ثانية" Thyestes deuterios ٣١٤ "حاملو
(حاملات) الأقماع (الأنابيب)"
Xoanephoroi ٣١٣ "حاملو (حاملات) الماء"
Hydrophoroi ٣١٦ "حشد الأخيين أو المجتمعون على الوليمة
(ساتيرية)" Achaion syllogos e Syndeipnoi
Satyroi ٣١٢ "حصار طروادة"
Iliou persis ٣١٣، ٣٥٦ "حمام أو أوديسيوس المصاب بالشوك
أو الجريح" Niptra e Odysseus
٣١٣ akanthoplex e traumatias
"خريسيـس" Chryses ٣١٣ "الخلفاء"
Epigonoi ٣١٤ "الخلفاء: إريفيلى (أوينيوس؟)"
Epigonoi - (Oineus?) Eriphyle ٣١٤ "دايدالوس"
Daidalos ٣١٥ "دولوبيس (شعب فى ثيساليا)"
Dolopes ٣١٢ "الديونيسى (ساتيرية)"
Dionysiakos Satyrikos ٣١٤ "الرعاة"
Poimenes ٣١٢ "زواج هيلينى (ساتيرية)"
Helenes Gamos Satyrikos ٣١٢
"سالونيوس (ساتيرية)" Salmoneus Satyrikos
٣١٥ "سيسيفوس" Sisyphos ٣١٥ "سينون"
Sinon ٣١٣ "العرافون أو بوليدوس"
Manteis ٣١٥ e Polyidos "عشاق أخيلليوس (ساتيرية)"
Achilleos Erastai Satyroi ٣١٢
"الفايـاكيس" Phaiakes ٣١٣ "الفريجيون"
Phryges ٣١٢ "فريكسسوس"
Phrixos ٣١٣ "فوينيكس" (أ) Phoinix ٣١٢، ٣١٣
"فيلوكتيتيس" Philoktetes ٢٦٧، ٣١٢،
٣٢٠، ٣٢١، ٣٢٣، ٣٢٤، ٣٣٢، ٣٣٧،
٣٣٨، ٣٣٩، ٣٤٦ "فيلوكتيتيس فى طروادة"
Philoktetes en Troia ٣١٢ "فينوس" (أ)
Phineus a ٣١٤ "فينوس" (ب) Phineus b

الشجاة ٢٠٦

شكرو عباد ١٣

شكسبير Shakespeare W. ٦٣، ٧٨، ٩٣،

٢٦٥، ٢٧٩، ٢٩١، ٢٩٣، ٢٩٤، ٣٠٠،

٣٠١، ٣٢٧، ٣٦٣، ٤٨٦، ٦٠٦، ٦٧٥،

"أنطوني وكليوباترا" ٦٠٦ "كوريلانوس" ٦٠٦

"ماكبث" ٢٩٤ "يوليوس قيصر" ٦٠٦

شليجل J.E. Schlegel ٣٠

شليمان (هينريش) Heinrich Schliemann

٣٤

الشمس Helios (= أبوللون) ٦٧٠

شيشرون Cicero ٣٨، ١٦٠، ٣٣٧، ٥٣٠،

٥٣٤، ٦٠٤، ٦٤٦، ٦٤٧،

شيللر J.Ch.F.V. Schiller ٣٠، ١٩٨، ٢٧٨،

٦٧٥

شيللي B.P. Shelley ١٠٥، ٢٨٦،

(ص)

الصرب ٩٩

صقالية Sikelia (باللاتينية Sicilia) ١٧٣،

١٨٧، ١٩٣، ١٩٤، ١٩٦، ١٩٧، ١٩٩،

٢٠٦، ٢٠٧، ٢٠٨، ٢٥٢، ٢٥٣، ٢٥٤،

٣٨٤، ٤٠٩، ٤١٠، ٤٣٦، ٤٤٨، ٥٠٠،

٥٠٣، ٥٥٢، ٥٥٦، ٥٦٤، ٥٦٧، ٥٦٨،

٥٧١، ٥٧٣، ٥٧٧، ٥٨٩، ٥٩٧، ٦٧٦،

صلام عبد الصبور ٦٧٨

الصمت ٢٦٦

صور Tyros ١٩٥، ٦٦٣، ٦٦٥،

(ض)

الضرورة Anagke ٨٨، ٢٩٦،

(ط)

طلاغية Tyrannos ١٣١

طاليس Thales ٣١، ٢٩٤ وأنظر تاليس

طراقية Thrake ٤٣، ١٦١، ١٨١، ١٨٢،

٤٤٨، ٤٧٧، ٤٩٠، ٤٩٤، ٥٠٩، ٥٨٩، ٦٦٤،

وأنظر سراقوصة

السيريانات Seirenes والمفرد سيريانة

Seiren ٤٨، ٣٠٥

سيريس Sireus ٥٦٢

سيسيتونخوس سيسيوس Sesonchosis (رواية) ٦٥٩،

٦٦١

سيسيفوس Sisyphos ١٨٢

سيفيرس الكسندر Severus Alexander

٦٢٠

سيكينوس Sikenos ٤٨٤

سيكيون Sikyon ٣٠٦

سيلينوي Silenoi ٢٢٧، ٤٥٢،

سيليوكوس Seleucus ٥٧٨

سيمبليجاديس Symplegades ٥٥٩

سيمونيديس Semonides من ساموس أو

أمورجوس ١٥٣، ١٦٥-١٦٧،

سيمونيديس Simonides من كيوس ١٢٧،

١٣٤، ١٤٢، ١٦٥، ١٦٦، ١٧٢، ١٩٨-

٢٠٤، ٢١٢، ٢١٦، ٢١٨، ٢٣٨، ٢٥١،

٢٥٣، ٢٥٤، ٤٥٥

سيميكى Semeke ٤٢٦

سيميلي Semele ٢٣٣

سينوجرافيا ٢٦٣، ٣١١

سينونيس Sinonis ٦٦٧ سينونيس ورودانيس

"رواية" (Ta kata Sinonida kai Rhodanen)

٦٦٧

سينيسيوس Synesius ٦٢٤

سينيكا الخطيب Seneca Rhetor ٥٩٤

سينيكا الشاعر Seneca Poeta ٣٢٧، ٣٤٣،

٣٦٨، ٣٨٤، ٣٨٧، ٥٩٥ "هرقل فوق جبل

أريت" ٣٤٣

(ش)

شاعر خيوس ٥٦٥

شامبليون J.F. Champollion ٣٤

شبه الجزيرة العربية ٦٠٠

عصر النهضة ٦٠٥، ٦٥٦، ٦٧٥، ٦٧٦

عطيل ٥٢

على محمود طه ٦٧٨

(غ)

غضبة أخيلليوس ٧٩

(ف)

فيليبوس Philebos ٤٤٩ وأنظر أفلاطون

فيلولوجوس philologos ٥٣٢

فيلولوجيا philologia ٥٣٢

فانج Fang ٩٨

فياكيون Phaiakes ٤٦، ٨٧

الفرات ٥٤٨، ٥٩٠، ٦٣٠، ٦٣١

الفرس ١٠٠، ١٣٣، ١٨٣، ٢٠٧، ٢١١، ٢١٨

٢٥٠، ٢٥٢، ٢٧٧، ٢٧٨، ٣٠٣، ٣٥٤

٤٣٤، ٤٧٢، ٤٧٣، ٤٧٤، ٤٧٦، ٤٧٧

٤٧٩، ٤٨١، ٤٨٢، ٤٨٣، ٤٨٧، ٥١٢

٦٠١، ٦٤٨، ٦٦٩

فابيوس بيكتور Fabius Pictor ٦٤٤

فارس Persia ٦٤٤، ٢٩٩، ٤٧٦، ٤٧٧، ٤٩٧

الفارسية (الحروب) ١٣٣، ١٩٩، ٢٤٩، ٢٥٥

٤٧٣، ٤٧٥، ٤٧٨، ٤٨٤، ٤٩٤

فارو Varro ٥٨٢

فاروس Pharos ٦٦٨

فافورينوس Favorinus ٦٢٠، ٦٢٣، ٦٢٦

فاياكيا Phaiakia ٨٥، ٩٣

فايثون Phaithon ٣٥٩

فريجيا Phrygia ٢٢٤، ٢٣٤، ٣٨٢

فاؤون Phaon ١٧٣، ٥٨٥

فينيقيا ٣٦، ٦٧، ١٤٧، ٤٧٤

الفينيقية (الحروف) ٣٧

الفيوم ٦٢٢

فايدرا Phaidra ٢٦٢، ٣١٦، ٣٦٩، ٣٨٧

فايدروس Phaidros ٤٦٣

فتم غاليا ٥٩٧

فثيا Phthia ٤٤

١٨٣، ٢٢٤، ٢٣٣، ٢٧١، ٤٠٩، ٤٣٤

٤٦٥، ٤٨٧، ٦٠١، ٦٣٥، ٦٥٥

طرسوس Tarsos ٤٧٢، ٦٢٥

طروادة Troia أو Ilion ٣٢، ٣٤، ٣٩، ٤٠، ٤٢

٤٣، ٥١، ٥٢، ٥٣، ٥٨، ٦٩، ٧٠، ٧٣

٧٦، ٧٧، ٧٨، ٨٠، ٨٢، ٨٣، ٨٧، ٨٨، ٨٩

٩٠، ١١٩، ١٥٥، ١٨١، ١٨٣، ١٩٥، ١٩٦

١٩٧، ٢٨٧، ٢٨٨، ٢٩٣، ٢٩٩، ٣١٦

٣٤١، ٣٤٦، ٣٤٧، ٣٥٩، ٣٧٠، ٣٧٣

٣٧٤، ٣٧٦، ٣٧٧، ٥٠٠، ٥٣٠، ٥٤٤، ٥٨٢

طروادة وإليون ومعنى عنوان "الإلياذة" ص ٤٢

هامش ١٥

طه حسين ١٣، ١٧، ٢٨، ٥٢٩، ٦٧٧

طيبة Thebai ٧٦، ٧٩، ١١٩، ٢١١، ٢٢٤

٢٣١، ٢٣٣، ٢٥٩، ٢٧١، ٢٧٩، ٢٨٠

٢٨١، ٢٩٢، ٣١٠، ٣١٦، ٣٣٩، ٣٤٩

٣٥٩، ٣٦٦، ٣٧٢، ٣٧٥، ٣٧٦، ٣٧٧

٣٧٨، ٤١٧، ٤٢٣، ٥١٢

الطروادية (الحرب) ٢٦١، ٢٦٦، ٥٩٧، ٦٢٢

٦٢٤

(ع)

عدالة Dike ٢٩٦

عارف القيثارة Kitharistes ٤٢٣

العجلة الدوارة ekkyklema ٢٦٤

العرب المسلمون ٥٣٦، ٥٩٠، ٦٥١، ٦٧٦

العصر الأوغسطي ٥٤٢

العصر الروماني ٥٩٢-٦٧٨

عبد الرحمن بدوي ٤٦٩

عادات الشعوب Nomina ٥٢٩

العالم العربي ٦٧٦

عباس محمود العقاد ١٥٠

عبد المنعم تليمة ٢٢

عبد الوهاب البياتي ٦٧٨

عرائس البحر ١٨٠، ٢٩٢، ٥٦١

عربيات ٢٤٢

عسقلون ٤٧٥

فيريكيديس بن بابيس Pherekydes ٢٩٤ ،
٤٧١

فيسيس Physis ٥٩٦

فيلو Philo ٦٣٥

فيلوديموس Philodemos ٥٥٢

فيلوستراتوس Philostratos أو فلافيوس

فيلوستراتوس Flavius Philostratos ٦١٥ ،

٦٢٢ ، ٦٢٦ ، ٦٣١ ، ٦٥٧ ، ٦٦٢ ، ٦١٩

"البطل" Heroicus ٦٢٢ "الصور" Imagines

Eikones ٦١٩ "سير السوفسطائين" Bioi

Sophiston ٦٢٠ ، ٦٢٧ ، ٦٣١ "سيرة

أبولونيوس" أو "أبولونيوس Apollonios" ٦٢٢ ،

٦٦٠ "أبولونيوس" (قصة) من تيانا Ta eis

Apollonion ٦٢١

فيلوستراتوس من ليمنوس ٦٢٠

فيلوكتيتيس Philoktetes ٣٤٧ ، ٣٤٨ وأنظر

سوفوكليس

فيلوكليس Philokles ٣٠٤

فيلوكليون Philokleon ٤٠٧

فيلوكوموس Philokomos ٦٣٧

فيلوموسوس Philomousos ١٣٢

فيلويتيس Philoitios ٥٠ ، ٨٨

فيليب Philippos ٥١٨ ، ٥٢٠ ، ٥٢٨ ، ٥٩٣ ،

٥٩٤ فيليب الثاني ٤٦٥ ، ٥١٢ ، ٥١٦ ، ٥١٩

فيليب الخامس ٥٤٤ الفيليبية ٥١٩

فيليب العربي ٦١٤ ، ٦٢٠

فيليب المقدوني ٤٢٣

فيليبوبوليس Philippopolis ٦٣٥

فيليبيديس Philippides ٤٨١

فيليتاس من كوس Philetas ٥٤٢ ، ٥٤٩ ،

٥٧٢ ، ٥٦٤

فيليمون Philemon ٤٢١ ، ٥٤٣

فيمبوس Phemios ٨٢ ، ٩٠ ، ٩٣ ، ١٧٠

فينتريس (مايكل) M.Ventris ٣٣

فينوس Venus ١١٣ وقارن أفروديتي

فينيقيا ٥٨١ ، ٦٢٢ ، ٦٥٣ ، ٦٦٨ ، ٦٧٠ ،

٦٧٦

فخري قسطندي ٢٣

فرجيليوس Vergilius ٢٧ ، ٦٥ ، ٦٦ ، ١٠٥ ،

١١٣ ، ١١٦ ، ١٢٢ ، ٢٨٦ ، ٣٥٢ ، ٤٩٢ ،

٤٩٣ ، ٥٤٤ ، ٥٤٩ ، ٥٥٧ ، ٥٥٨ ، ٥٦٢ ،

٥٦٥ ، ٥٧٤ ، ٦٠٤ "الإنيادة" ٦٥ ، ٦٦ ، ١٠٥ ،

٢٨٦ ، ٤٩٣ "الزراعات" ١١٣ ، ٥٤٤

فرنسا ٥٨٥ ، ٦٧٥

فرونو Cornelius Fronto ٦٠٩ ، ٦٥٣

فرونيفوس Phrynichos ٢٣٧ ، ٢٣٩-٢٤٨ ،

٢٥٧ ، ٣٠٦ ، ٥٤٣ ، ٢٤٧ "فتح ميلتوس" ٢٤٧

فريجيا Phrygia ١٤٣ ، ١٦٧ ، ١٧٠ ، ٢٣١ ،

٢٣٣

فلامينيوس (كوينتوس) Quintus

Flaminius ٥٤٤

فسباسيانوس Vespasianus ٦٠٩

فلسطين ١٧٠ ، ٤٧٣ ، ٦١١

الفلسفة العربية الإسلامية ٦٥١

فليجون Phlegon ٦١٥ "العجائب" Thaumasia

٦١٥

فوتيسوس Photios أو Photius ٦٠٩ ، ٦٥٧ ،

٦٦٣ ، ٦٦٧

فوكيس Phokis ٢٢٩ ، ٣١٨ ، ٤١٧ ، ٦١٢

فولنير F.M.A. Voltaire ٣٢١

فولف Friedrich Wolf ٢٩ الفولفية ٣٠

فويبي Phoibe ١٢٥

فوينيكس Phoinix ٥٠١

فيتروفيوس Vitruvius ٢٦٣

فينيوس Phyteus ١٩٧

فيتاغورث والفيثاغورية ٤٤٨ أنظر بيثاجوراس

"فيدر" Phèdre ٥٢ وأنظر راسين

فيدون Phaidon ٤٤٥ وأنظر أفلاطون

فيدياس Pheidias ٣٣٩

فيديبيديس Pheidippides ٤٠٥ ، ٤٨١

فيرال A.W. Verrall ٢٨١

فيروس Verus ٦١٢ ، ٦٣٣

فيريكراتيس Pherekrates ٣٩٣

فيريكلوس Phereklous ٨٨

(ق)

القدر أو القسمة moira ٨٨، ٢٩٦

القبرصية Kypris (أفروديتي) ١٥٦

القديس أوغسطين Aurelius Augustinus

٦٥١

القديس بونافينتيوري St. Bonaventure

٦٥١

القديس يوحنا ٥٩٢

القزويني ٦٠١

القناع ٢٤١، ٢٤٢ القناع النسائي ٢٤٧ وقارن الأتعة

القوصية ٢١٧

القوقاز ٢٦٤، ٢٦٦، ٢٨٤، ٤٧٧

قبرص Kypros ٩٦، ١٥٠، ١٥١، ٤٧٧،

٥٢٧، ٥٥٨، ٥٦٢، ٦١٦

قرطاجة Carthago ٤٧٧، ٥٧٩

قرن الكثوة Keras Amaltheias ٢٢٧

قصائد المديح encomia ١٩٠، ١٩٧، ٢١٩

القصائد الميمية mimiambi ٥٧٢

"قصة الشتاء" ٥٢

قمبيز Kambyes ١٥٠، ٤٧٣، ٤٧٤، ٤٨٠،

٤٨٣

قورش Kyros ١٦٧، ٢١٨، ٤٧٣، ٤٨٢، ٤٩٦

قورينة Kyrene ٢٠٦، ٢٠٨، ٢١٠، ٥٥٨

(ك)

كاتوللوس Catullus ١٧٥، ٥٤٩، ٥٥٠،

٥٧٤

كادموس Kadmos ٢١١، ٣٧٥، ٣٧٧، ٤٧١

كارا كيرغيز Kara Kirghiz ٩٧

كاريستوس Karystos ٢٠٠

كازاوبون Isaac Casaubon ٥٣٤

كاستور Kastor ٣٧٥، ٥٧٧

كاستور من رودس Kastor ٥٨٢

كاسندر Kassandros ٥٤٣، ٥٧٧

كاسندرا Kasandra ٢٦٥، ٢٨٧، ٢٨٨،

٢٨٩، ٢٩٤، ٢٩٩، ٣٢٧، ٣٧٠، ٣٧٣

كاسيوس Cassius ٦٥٣

كاسيوس أبرونيانوس Cassius

Apronianus ٦١٤

كاسيوس ديو Cassius Dio أو Claudius

Cocceianos Cassius Dio ٥٣٨، ٦١٣،

٦١٤

كاسيوس لونجينيوس Cassius Longinus

٦٤٥

كاسيوس ماكسيموس Cassius Maximus

٦١٢

كالاسيريس Calasiris ٦٦٩

كالخاس Kalchas ٨٨

كالليبوس Kallippos ٤٦٧

كالليكليس Kallikles ٤٥٢، ٤٥٥، ٤٥٦

كاللينوس Kallinos ١٤١، ١٤٣، ١٤٤،

١٥٣، ١٥٤، ١٥٦

كالونداس Kalondas ١٦٢

كاليبسو Kalypso ٤٥، ٤٦، ٤٨، ٦٤، ٧٤،

٧٨، ٨٤، ٨٦، ١٣٧، ١٧٠

كاليغولا (جايوس) C. Caligula ٥٩٣، ٥٩٤

كاليدون Kalydon ١٩٧

كاليروي Kallirhoe ٦٦٥

كاليماخوس القوريني Kallimachos ٨٦،

٥٢٣، ٥٣٠، ٥٣٦، ٥٣٨، ٥٤٢، ٥٤٨،

٥٤٩، ٥٥٠، ٥٥١، ٥٥٣، ٥٥٤، ٥٥٥،

٥٥٧، ٥٥٨، ٥٦٠، ٥٦٣، ٥٦٤، ٥٦٥،

٥٦٦، ٥٦٧، ٥٦٩، ٥٨١، ٥٨٢، ٨٣،

٥٩٣، ٥٩٦، ٦٤٦، ٦٧٤، ٥٤٨ "إلى أرتيميس"

٥٥٦ "إلى ديمتر" ٥٥٥ "الأسباب" Aitia ٥٤٩،

٥٥٢، ٥٦٠ "حمام باللاس" ٥٥٦ "خصلة شعر"

بيرينيقي ٥٤٩ "هيكسالي" Hekale ٥٤٩

"الفهارس" Pinakes ٥٣٨

كاميللوس Camillus ٥٩٣

كاندي روريكي Candi Rureke ٩٧

كانون Kanon ١٣٤

كايكيليوس Caecilius ٦٤٥

كتيسياس Ktesias ٥٩٧

Xenophon Ephesios **كسينوفون الإفيسي**
 Anthia kai Anthia **أنثيا وهابروكوميس**
 Habrokomes "Habrokomes" ٦٥٩، ٦٦١ "الرواية الإفيسية"
 Ti kata Anthian kai Anthia **عن أنثيا وهابروكوميس**
 Habrokomen Ephesiaka ٦٦٦
 Klazomenai **كلازوميناي** ١٦٧
 Claudius **كلاوديوس** ٥٨٦، ٥٩٣
 Claudius Maximus **كلاوديوس ماكسيموس**
 ٦١٢
 الكلبية ٤٤٥، ٦٣٢، ٦٣٣
 الكلت ٥٧٩
 Klotho **كلوثو** ٢٠٢ وأنظر ربات القدر
 Klonas **كلوناس** ١٧١
 Klearchos **كليارخوس من سولي** ٥٨٣
 Kleanthes **كليانثيس** ٥٤٥، ٥٤٦، ٥٧٤
 "نشيد إلى زيوس" ٥٧٤
 Kleitarchos **كليتارخوس** ٥٩٧
 Klytaim(n)estra **كليتومنسترا** ٣٤، ٧٨،
 ١٩٧، ٢١١، ٢٦٠، ٢٦٤، ٢٦٥، ٢٨٧،
 ٢٨٨، ٢٨٩، ٢٩٠، ٢٩٢، ٢٩٣، ٢٩٧،
 ٣٠٩، ٣١٨، ٣١٩، ٣٢٠، ٣٢٢، ٣٢٣،
 ٣٤٤، ٣٧٥، ٣٧٦، ٣٧٧
 Kleitophon **كليتوفون من صور** ٦٦٨
 Kleis **كلييس** ١٧٨، ١٧٣
 Kleisthenes **كليستينيس** ١٣٣، ٢٤٩
 Kleopatra **كليوباترا** ٥٣٩، ٥٩٨، ٦٠٤،
 ٦١٠ كليوباترا السابعة ٥٣٥، ٥٨٠، ٥٨٥،
 ٥٩٤ كليوباترا سيليني ٥٩٤
 Kleoboulos **كليوبولوس** ١٨٤، ٢٠٣
 Kleomenes **كليومينيس** ٤٧٩
 Kleon **كليون** ٣٩٣، ٣٩٤، ٣٩٥، ٤٠١،
 ٤٠٣، ٤٠٤، ٤٠٨، ٤٢٧، ٤٩٠
 ٦٤٩، ٥٨٩ Campania **كمبانيا**
 Kentauroi **كنتوروي** ٢٢٧
 كنز أنثريوس ٣٤
 Knossos **كنوسوس** ٣٣، ٧٦، ٢٣٢
 K.Cnemon **كنيمون** ٤٢٦، ٤٢٧، ٦٦٩

Ktesiphon **كتيسيفون** ٥١٦، ٥١٧
 Krates **كراتيس** (شاعر كوميدي) ٣٨٩، ٣٩٣
 Krates (الكلبي) **كراتيس** "جعبة الشحاذ" ٥٧٤
 Kratinos **كراتينوس** ٣٨٩، ٣٩٣، ٣٩٧
 Caracalla **كراكالا** ٦١٣، ٦٢٢
 Krane **كراني** ٢٣٢
 Krotos **كروتوس** ٢٢٦
 Krotona **كروتونا** ٤٣٥
 Kronos **كرونوس** ١١٩، ١٢٥، ١٣٥، ١٢٢
 Kroisos (قارون ؟) **كرويسوس** ١٥٠، ١٧٨،
 ١٩٧، ٢١٨، ٤٨٠، ٤٨٢
 Krete **كريت** ٣٠، ٣٦، ٧٦، ٨٥، ٩٦، ١٠١،
 ١٣٥، ٢٣٢، ٢١٨، ٤٤٥
 Kritoboulos **كريتوبولوس** ٤٩٩
 Kritias **كريتياس** ١٤٠، ١٦٥، ١٤١
 Kresphontes **كريسفونتييس** ٣٥٩
 Krimea **كريميا** ٤٧٢، ٤٧٣
 Krinagoras **كريناجوراس** ٥٩٤
 Kreusa **كريوسا** ٣٧٤
 Kreon **كريون** ٢٨٠، ٣٢١، ٣٢٣، ٣٢٤،
 ٣٢٧، ٣٢٨، ٣٣٠، ٣٣٩، ٣٤٩، ٣٧٦
 Xanthos **كسانثوس** ٥٨
 Xanthippos **كسانثيبوس** ١٨٥
 Xouthos **كسوثوس** ٣٧٤
 Xenarchos **كسينارخوس** ٥٩٨
 Xenophanes **كسينوفانيس** ٢٩٤، ٤٣٣،
 ٤٣٤، ٤٥٨، ٥٤٦
 Xenophon **كسينوفون** ٤٤٥، ٤٩٦-٤٩٩،
 ٥٢٨، ٥٢٦، ٦٣١، ٦٣٣، ٦٦٠، ٦٦١،
 ٦٦٦، ٦٠٨ "أجيسيلازس Agesilaos" ٤٩٨
 "الأمور الهيلينية" Hellenika ٤٩٧ "الإدارة"
 Oikonomikos ٤٩٨ "الحملة" Kurou
 Anabasis ٤٩٧ "المذكرات"
 Apomnemoneumata ٤٩٨ "تربية قورش"
 Kurou paideia ٤٩٨، ٦٥٨ "حملة قورش"
 ٤٩٧ "دستور إسبرطة" Lakedaimonion
 ٥٨٢، ٤٩٩ Politeia "هيرون" Hieron ٤٩٩

كبربيروس Kerberos باللاتينية Cerberus
٣٦٣، ١٩٥
كيركي Kirke ٧٤، ٤٨، ٤٧
كيركيداس من ميجالوبوليس Kerkidas
٥٧٤
كيركيلاس Kerkylas ١٧٣
كيرنوس Kyrnos ١٥٧، ١٥١
كيزيكوس Kyzikos ٦٢٧
كيسوس Kissos ٢٢٦
كيفالوس Kephalos ٥٠٩، ٤٥٢
كيفيسوس Kephissos ٣٠٣
كيكلوبس Kyklops ٤٧، ٣٤، ٨٣، ٧٣
٥٥٦، ٥٥٥، ٢٩٩، ٥٤
كيكليوس Kykleus ١٩٣
كيكنوس Kyknos ١٩٥، ١٢٦
كيلر Celer ٦٦٢
كيلسوس Kelsus ٦٣٥
كيليكيا Kilikia ٦٦٧، ٦١٤
كيلوس Keleus ١٥٩
الكيمبريون Cimbri ١٤٣
كينوسكيفالاي Kynoskephalai ٥٤٤، ٢٠٦
كينيجيروس Kynegeros ٤٨٤، ٢٥٠
كينيسياس Kinesias ٤١١، ٤١٠
كينيون F.Kenyon ٢١٧
كيوس Keos ٢١٦، ١٩٩، ١٧٢، ١٣٤

(J)

لارتييس Laertes ٥٦، ٥٠
لابرويير La Bruyère ٥٣٤
لابيرينثوس (قصور التيه) Labyrinthos
٢٣٢
لابيس Lapis ٤٠٧
لاتينية شيشرون ٦٤٥
لاخيسيس Lachesis ٢٠٢
لاريسا Larissa ٦١٩
لاسوس Lasos ٢٠٦
لاكونيا Lakonia ٦١١

كوراكس Korax ٥٠٣
كورسيكا Corsica ٥٥٦
كوركيرا (كورفو) Kourkyra ٦٠١
كورنثة Korinthos ٣٢، ١٩٤، ٢٣١، ٢٣٤،
٣٠٩، ٣٣٥، ٣٦٨، ٤١٧، ٤١٨، ٤٧٧،
٤٩٤، ٥٤١، ٥٥٧، ٦١٦، ٤٨٥، ٤٩٥
الكورنثية (الحرب) ٥٠٨
كورني Pierre Corneille ٣٠٣، ٣٢١، ٦٧٥
كورونيا Koroneia ١٤٢، ٤١٨، ٤٩٧
كوري (جونسون) W.J. Cory ٥٥٠ (Ionica)
كوريتيس Kouretes ١٣٥، ٢٣٢
كورينا Korinna ١٧٢، ٢٠٤-٢٠٦، ٢٠٨
كوس Kos ٤٣٨، ٤٨٩، ٥٦٤، ٥٦٥، ٥٦٨
كولخيس Kolchis ٣٦٨، ٥٥٣، ٥٥٨، ٥٥٩
كولوفون Kolophon ١٤٤، ١٤٦، ١٧١، ٤٣٣
كولونوس Kolonos ٣٠٢، ٣١٦، ٣٢٣، ٣٤٩
كوم جعيفة بالبحيرة ٥٢٧، ٦٣٨
كوماجيني Commagene ٦٣١
كوماي Cumae ٥٨٩
كومودوس Commodus ٦١٢، ٦١٤، ٦١٦،
٦٣٨
كوموس Kömos ٢٢٦، ٣٩٨
كوموديا Komodia ٢٢٧
الكوموديا الأتيكية ٣٩٧، ٦١٦
كون Kühn ٦١٦
كوندوليون Kontolion ١٦٠
كويلي Koile ٦١٦
كوينتنوس الأزميري Quintus Smyrnaeus
٥٩٢
كوينتيليانوس Quintilianus ١٢٥، ١٦٠،
٣٠٢، ٦٤٢
كويوس Koios ١٢٥
كيبيلي Kybele ٦٦٣
كيتو H.D.F. Kitto ٤١، ٤١، ٣٦٥
كيثايرون Kithairon ٢٠٥، ٢٢٩، ٢٧٩،
٣٠٩
كيد (توماس) Thomas Kid ٦٧٥

لؤلليانوس P. Hordeonius Lollian ٦٦٢
 لومان (د.) D. Lohmann ٩٤ حاشية ٣٨
 لونجوس Longus ٦٦٠، ٦٦١، ٦٧٠ "الرواية
 الرعوية حول دافنيس وخلوى" Ta kata
 ٦٧٠ Daphnen kai Chloen Poimenika
 ٦٦٠، ٦٦١ "دافنيس وخلوى" Daphnis kai
 "Chloe
 لونجينوس Longinos باللاتينية
 ٦٤٥-٦٤٧ "فى الأسلوب السامى" Peri
 hypseos ٦٤٣، ٦٤٥
 لوبس عوض ٢٨٦
 ليبيا ٢٠٦، ٥٥٨، ٦١٦
 ليدى ماكيت ٢٩٤
 ليديا Lydia ١٣٣، ١٤٣، ١٤٥، ١٤٦، ١٦٧،
 ١٧٨، ١٨١، ١٩٠، ١٩٧، ٢٢٤، ٤٧٣،
 ٤٨٢، ٦١١، ٦١٦، ٦٥٣
 ليساندروس Lysandros ٣٠٥، ٤١٧
 ليسبوس Lesbos ١٣٢، ١٧١، ١٧٣، ١٨٣،
 ١٩٣، ٢٣٤، ٤٠٣، ٥٣٤، ٦٦١، ٦٧٠
 ليستروجليون Laistrygon ٤٧
 ليسنج Gotthold Eph. Lessing ٦٧٥
 ليسياس Lysias ٤٦٣، ٥٠٩، ٥١٠، ٥١٣،
 ٥١٦، ٦٢٩، ٦٤٠
 ليسيبوس Lysippos ٦٠٨
 ليسيستراتى Lysistrate ٤٠٢، ٤١١
 ليفيا Livia ٥٩٥
 ليفيوس لارينسيس P. Livius Larensis
 ٦٣٨
 ليكابيتوس Lykabyttos ٤٦٥، ٥٢٨
 ليكامبيس Lykambes ١٦١، ١٦٣، ١٦٧
 ليكورجوس Lykourgos ٢٧١، ٥١٥، ٥٣١
 "ضد ليوكراتيس" ٥١٥
 ليكوس Lykos ٣٦٣، ٣٦٤، ٣٦٥، ٣٨٦
 ليكوفرون من خاليس Lykophron ٥٤٢
 ٥٤٤ "الكساندرا" ٥٤٣، ٥٤٤ "كاسندريا"
 ٥٤٣، ٥٤٤ Kassandreia
 ليكيا Lykia ٨٥، ٨٧

لاكيدايمون Lakedaimon ١٩٧ وأنظر اسبرطة
 لاماخوس Lamachos ٤٠٤
 لامبروس Lampros ٣٠٣
 لامبيتو Lampeto ٤١١
 لايس Laios ٢٧١، ٢٧٩، ٣٢٩، ٣٣٥، ٣٦٠
 لطفى عبد الوهاب ٥٠٠
 اللغة الفريجية ٤٧٦
 اللغة اللاتينية ٤٦٤
 لوكانيا Lucania ٤٣٥
 لوكرتيوس Lucretius ١١١، ١١٣، ١١٦،
 ١٢٢، ٥٧٤ "فى طبيعة الأشياء" ١١١
 لوكيانوس Loukianos وباللاتينية
 Lucianus ١٤٣، ٥٨٤، ٥٨٥، ٦٠٧، ٦١٨،
 ٦٢٥، ٦٣٠-٦٣٧ "التهنئتين"
 Kategoroumenos ٦٣٢، ٦٣٣، ٦٣٤
 ٦٣٥ "التمثيل" Eikones ٦٣٤ "الإسكندر"
 ٦٣٤، ٦٣٥ "الدفاع" Apologia
 "السفينة" Ploion ٦٣٣ "الفارون" Drapetai
 ٦٣٣ "برجرينوس" Peregrinus ٦٣٣، ٦٣٤
 ٦٣٥ "حوار الآلهة" Theon dialogoi ٦٣٦
 ٦٣٧ "حوار الموتى" Nekrikoi dialogoi
 "حيوات للبيع" Bion Praxis ٦٣٥ "خارون"
 Charon ٦٣٥ "ديموناكس" Demonax ٦٣٢
 "ديونيسوس" Dionysos ٦٣٤، ٦٣٥
 "زيوكسيس" Zeuxis ٦٣٤، ٦٣٥ "صبياد
 السمك" Halieus ٦٣٤ "عن الساجورين" Peri
 ton epi misthon synonton ٦٣٤ "فى
 الرقص" Peri Orcheseos ٦٣٤ "كيف ينبغي أن
 يكتب التاريخ" Pos dei Historian
 Syggraphhein ٦٣٤، ٦٣٥ "مدح ذبابة" ٦٣٢
 "مينيوس" Menippus ٦٣٥ "ليجرينوس"
 Nigrinus ٦٣٢، ٦٣٥ "هارمونيديس"
 Harmonides ٦٣٤ "هرقلس" ٦٣٤
 "هرموتيموس" Hermotimus ٦٣٣، ٦٣٤
 لوكيلليوس Lucillius ٥٩٥
 لوكيوس Lucius ٦٦٣
 لول G.L. Lawall ٥٥٩

ماكينه mechane ٢٦٤
 ماكيوس Maccius ٥٩٤
 مالايا ٥٨٥
 مانتيينيا Mantinea ٤٩٧، ٤٦٣
 مانداني ٤٨٣
 مانيثو المصري Manetho ٥٨١ "المصريات"
 Aigyptiaka ٥٨١
 مايرون Myron ٥٩٥
 مايكيناس Maecenas ١١٦
 مجيب = ممثل hypokrites ٢٤٠
 معارب ماراثون Marathonomaches ٢٥٠
 أنظر أيسخولوس
 محب لهوميروس philohomeros ٣٥٣
 مدرسة بطلميوس Ptolemaion ٥٣٠
 مدينة Polis ٧٠، ١٣٣
 مركيلباخ R.Merkelbach ٦٥٨
 المسرح الملحمي ٣٩٨
 مسرح ديونيسيوس ٢٩٠
 المسيح ٦٣٤
 مسينيا Messenia ١٤٦
 المشاؤون peripatetikoi ٤٦٥
 مصر Aegyptos ٢٠، ٢١، ٣٠، ٣١، ٣٦، ٣٩،
 ١٣٣، ١٥٠، ١٧٠، ١٧٥، ١٨١، ١٩٦،
 ٢١٧، ٢٧٣، ٣٧٤، ٣٧٥، ٤٢٢، ٤٦٠،
 ٤٧٣، ٤٧٤، ٤٧٦، ٤٧٧، ٤٨٠، ٤٨٢،
 ٤٨٥، ٥١٥، ٥٢٨، ٥٢٩، ٥٤٠، ٥٤٦،
 ٥٥٢، ٥٧٢، ٥٨١، ٥٨٣، ٥٨٤، ٥٩٠،
 ٥٩٢، ٥٩٧، ٥٩٨، ٦٠٠، ٦٠٢، ٦١٠،
 ٦١١، ٦٢٧، ٦٣٤، ٦٣٨، ٦٣٩، ٦٥٥،
 ٦٦٢، ٦٦٥، ٦٦٧، ٦٦٨، ٦٦٩، ٦٧٥، ٦٧٦
 مصر البطلمية ٥٧٨
 المصير Aisa ٢٩٦
 مقال عن الألعاب الرياضية peri gymnastikes
 ٦٢٢
 مقدونيا Makedonia ١٨٢، ٢٠٨، ٣٧٧،
 ٤٢١، ٤٥٦، ٤٦٥، ٤٦٦، ٥١٢، ٥١٥،
 ٥١٦، ٥١٧، ٥١٨، ٥٢٠، ٥٤٣، ٥٤٤

ليكيداس Lykidas ٥٦٧، ٥٦٥
 ليكيمنوس Lykymnos ٥٢٦
 ليكيون أو اللوكيون Lykeion ٤٦٥، ٥٢٩
 الليل (الهة) Nux ١٢٢
 ليمنوس Lemnos ٦٣١، ٣٤٦، ٣٤٨، ٦١٦،
 ٦١٩
 لينايا (أعياد) Lenaia ٢٣١، ٢٤٢، ٤٠٣،
 ٤٠٤، ٤٠٦
 ليندوس Lindos ٢٠٣
 ليوبريبس Leoprepes ١٩٩
 ليوستينيس Leosthenes ٣٠٦
 ليوكاس Leukas ١٧٣، ١٨٦
 ليوكترا (موقعة) Leuktra ٥٧٧
 ليوكيبس Leukippe ٦٦٨
 ليومينيس من كارديا Leomenes ٥٧٨
 ليونتيني Leontinoi ٥٠٣
 ليونيداس من تارنتم Leonidas ٥٩٤، ٥٥٢

(م)

ما بين النهرين ٥٤٠، ٥٩٧، ٥٩٨
 ماجنيسيا Magnesia ١٤٣
 ماراثون Marathon ١٩٩، ٢٣٩، ٢٥٠،
 ٢٥١، ٢٥٢، ٢٥٦، ٣٠٣، ٣٦١، ٤٧٩، ٤٨١
 مارتياليس Martialis ٥٩٥، ٥٩٦
 مارسياس Marsyas ١٧٠، ٤٥٢
 ماركو بولو Marco Polo ٦٠١
 ماركيلوس Marcellus ٥٩٤
 مارلو (كريستوفر) Christopher Marlowe
 ٦٧٥
 ماريوس Marius ٦٠٩
 ماكاريا Makaria ٣٦١
 ماكبث Macbeth ٢٨٩، ٣٦٣
 ماكروبوس Makrobios ٢٥٣
 ماكسيموس Maximus ٦٠٥
 ماكسيموس الصوري Maximos Tyrios ٦١٢،
 ٦٣٠، ٦٥٣
 ماكيافيلي Niccolo Machiavelli ٤٩١

ممنون Memnon ٦٢٤
 مناندروس Menandros ٤٢١-٤٣٠، ٥٣٤، ٥٤٣، ٥٨١، ٦٣٩، ٦٥٤، ٤٢١ "الخليقة"
 Perikeiromene ٤٢٢، ٤٢٥، ٤٢٣ "الحنان"
 مرتين "Dis Exapaton" ٤٢٣ "السيكيوني"
 Sikyonios ٤٢٢، ٤٢٣ "الشبح" Phasma
 "الفظ" Dyskolos ٤٢٢، ٤٢٣، ٤٢٦، ٤٢٣
 "الفلح" Georgos ٤٢٣، ٤٢٩
 "القرطاجني" Karchedonios ٤٢٣ "الكريه"
 Misoumenos ٤٢٢، ٤٢٣ "فتاة ساموس"
 Samia ٤٢٢، ٤٢٥، ٤٢٩، ٤٢٣
 منصة الآلهة theologeion ٢٦٤
 منيسيفولوس Mnesipholos ٥٠٢
 منيسيلوخوس Mnesilochos ٤١٢، ٤١٣
 منيموسيني Mnemosyne ٦٠، ١٢٤
 مهرجانات أثينا ٤٢٥
 مهرجانات ديونيسوس الصغرى Ta mikra
 Dionysia ٢٢٨ وأنظر ديونيسيا
 مهرجانات ديونيسوس الكبرى Ta megala
 Dionysia ٣١٠، ٣٩٥ وأنظر ديونيسيا
 مهرجانات ديونيسوس بالمدينة ٢٤٦، ٢٧١، ٣٠٣ وأنظر ديونيسيا
 موتيليني Mytilene ١٣٢، ١٨٠، ٤٠٣، ٥٩٤
 موري G. Murray ٣٦٦
 موريتانيا Mauretania ٥٩٤
 الموساي Mousai ٦٠، ١٦٠، ١٧٣، ١٧٤، ٣١٦، ٥٢٨ وأنظر ربات الفنون "ربة الشعر"
 الغلمانية Mousa Paidike ١٧٣، ٥٩٥
 موسايوس Mousaios ٣٢
 موسخيوس Moschios ٤٢٥
 موسخيون Moschion ٤٢٦
 موسيون (أي معبد ربات الفنون الموساي)
 Mouseion ١٦٠، ٥٣٦
 موكناي Mykenai ٣٣، ٣٤، ٣٥، ٣٦، ٤٤، ٥٥، ٥٩، ٦٠، ٦١، ٧٠، ٧٤، ٧٦، ٨٣، ٨٦، ١٠٠، ١٣٦، ١٦٨
 مولبي Molpe ٢٢٧

٥٧٩، ٦٠٩، ٦٣٥
 المقدونية (الحرب) ٥٧٨
 مكتبة أرسطو ٥٢٨، ٥٣٠
 مكتبة الإسكندرية ١٨٢، ٥٢٥-٥٤١، ٥٨٦، ٥٩٠، ٦٧٤ مكتبة الإسكندرية الكبرى
 ٥٣٦
 مكتبة بروجامون ٥٣٥، ٥٣٨
 ملحم "رحلات العودة" Nostoi ١٠٣، ٢٦٧، ٢٨٨، ٣١٣، ٣٥٦
 ملانكوماس Melancomas ٦٢٣
 ملحمة "أغنية رولان" ٦٤
 ملحمة "الفينيقيّة" Phoenikika ٦٦٠، ٦٦٢، ٦٦٧
 ملحمة "فتنم أويخاليا" Oichalias Halosis
 ١٠٣، ٣١٤
 ملحمة "فوكايا" Phokais ١٠٣
 ملحمة "الإبيجونوي" (الخلفاء) Epigonois ١٠٣
 ملحمة "رحيل أمفيارائوس" Amphiarauou
 ١٠٣ exelasis
 ملحمة الأوديبية Oidipodeia ٢٦٨، ٣١٣، ٣٥٧، ١٠٣، ٢٥٣، ٢٧١
 ملحمة الأثيوبية Aithiopis ١٠٣، ٣٤١
 ملحمة الإلياذة الصغيرة Mikra Ilias ٢٦٧، ٣١٢، ٣٥٦، ٣٤١، ٣٤٦، ١٠٣
 ملحمة التيليغونية Telegoneia ١٠٣
 ملحمة الجيريونية Geryoneia ١٩٦
 ملحمة الحراقيش ٥٢ وأنظر نجيب محفوظ
 ملحمة الطيبية Thebais ١٠٣، ٢٦٨، ٣١٤، ٣٥٧
 ملحمة تدمير طروادة ١٠٣
 ملحمة القبرصية Kypria ١٠٣، ١٠٤، ٣١٢، ٢٦٧، ٣٥٦
 ملياجروس Meleagros ٢١٧، ٣١٥، ٥٥٢، ٣٥٨، ٥٥٩، ٥٩٣ "أنثولوجيا" ٥٥٢ "إكليل"
 ٥٩٣ "الأنثولوجيا الإغريقية" ٥٩٣، ٥٩٥، ٥٩٦
 ممفيس Memphis ٦٦٩

ميلوس Melos ٣٧٢، ٤٠٩، ٤٧١، ٤٩٥
 ميليتوس Miletos ١٣٣، ٢٤٧، ٤٣٤، ٤٧١،
 ٤٨٤، ٥٨١، ٦٦٢
 ميليتي Melite ٦٦٨
 ميمنرموس Mimnermos ١٤١، ١٤٢، ١٤٤-
 ١٤٦، ١٥١، ١٦٠، ٤٣٣
 ميموس Mimos ٥٧١، ٥٧٢، ٥٧٣، ٥٧٤
 ٥٩٣ ميمية بكائية العذراء ٥٧٢
 ميمموس C. Memmius ١١٦
 مينالكاس Menalkas ٥٦٤
 مينتور Mentor ٥١
 مينتيس Mentis ٦٣
 مينون Menon ٤٥٢
 المينوية (الحضارة) نسبة إلى Minos ٣٠،
 ٣٦، ١٣٥، ١٣٦
 مينويكيوس Menoikeus ٣٧٦
 مينيبوس من جادارا Menippus ٥٨٥، ٦٣٣
 مينيكليديس Menekleides ٣٠٦
 مينيلوس Menelaos ٤٠، ٤٦، ٤٩، ٧١،
 ٨٨، ٢٨٧، ٢٩٣، ٣٢٢، ٣٧١، ٣٧٤، ٣٧٦،
 ٣٨٦

(ن)

نابلي Neapolis ٣٢، ١١٠، ٥٨٩، ٦٢٣
 نازك الملائكة ٦٧٨
 ناكسوس Naxos ١٦٢، ٢٣١، ٢٣٣
 نانو Nanno ١٤٦
 ناسيكا Nausikaa ٤٦، ٥٦، ٧٢، ٥٦٣
 نجيب: حفوظ "أولاد حارتنا" ٥٢
 النحت Glyptike ٦٣٢
 النحت الهيالينيستي ٥٦٠
 نزار قباني ٦٧٨
 النشيد البطولي ١٩٠
 نكتار Nektar ٨٤، ٦٣٦
 النهار Hemera ١٢٢
 النهر الأشوري ٥٤٨
 النهضة المصرية ٦٧٧

مولوسوس Molossos ٣٧١
 موليڤوس Molyvos (Molybos) ١٩٣
 موليير Molière ٢٦٥، ٤٢١، ٤٢٧، ٦٧٥
 مونتاني Montagne ٦٠٦
 مونجو Mongo ٩٨
 مويندو Mwindo ٩٧، ٩٨
 ميتون Meton ٤٠٩
 ميتيلوس المقدوني Metellus Macedonicus ٦٠٨
 ميتيوشوس وبسارثينوبى (رواية)
 "Metiochus kai Parthenope" ٦٥٩، ٦٦١
 ميتريداتيس Mithridates ٥٨٠، ٦١٠،
 ٦٦٤، ٦١١
 ميتي Methe ٢٢٧
 ميتيما Methymna ١٩٣
 ميغابيزوس Megabazos ٤٧٦
 ميغارا Megara ١٤٨، ١٤٩، ١٥١، ١٥٢،
 ٢٤٠، ٣٥٤، ٣٦٢، ٣٦٦، ٦١١
 ميغاستنيس Megasthenes ٥٨٣
 ميغاكليس Megakles ٢٠٧
 ميغالوستراتا Megalostrata ١٩١
 ميغيستياس Megistias ٢٠٢
 ميديا Medeia ٦٤، ٧٩، ١٣٣، ٣٢٧، ٥٥٨،
 ٥٦٣، ٥٦٢، ٥٥٩
 ميديلوس Midylos ٢١٦
 الميديون Medes ٢٥٦
 ميرسيلوس Myrsilos ١٨١
 ميرميدونيون Myrmidones ٤٤
 ميريوي Meroe ٦٧٠
 ميسوميديس Mesomedes ٥٩٦
 ميسيا Mysia ٦٢٦، ٤٦٥
 ميسينية Messenia ٣٣، ١٥٤، ٥٧١، ٦١١
 ميلانثيوس Melanthios ٦٧
 ميلانخروس Melanchros ١٨١
 ميلتون John Milton ٦٤، ٦٥، ٢٨٦، ٣٨٧
 "ساتان" ٢٨٦ "الفردوس المفقود" ٦٤، ٦٥، ٢٨٦
 ميلتياديس Miltiades ٤٧٩، ٤٨٧

نيلبوس من سكيسيس Nileus ٩٢ ، ٥٣٠
 نيمفيس Nymphis ٥٧٧
 نيميا Nemea ٢١٦ ، ٢١٥
 نيميسيس Nemesis ٨٥ ، ٥٩٦ وأنظر هيريس
 نيلوس Ninus (رواية) ٦٥٩ ، ٦٦١ ، ٦٥٨
 نينوي Nineveh ٦٢١
 نيوبتوليموس Neoptolemos ٣٢٤ ، ٣٤٧ ،
 ٣٧١ ، ٣٦٠ ، ٣٤٨
 نيوبولي Neoboule ١٦١ ، ١٦٢ ، ١٦٣
 نيوبي Niobe ٨٣

(هـ)

هابروتونون Habrotonon ٤٢٤
 هابروكوميس Habrokomes ٦٦٦
 هاجيسيكورا Hagesichora ١٩٠ ، ١٩١
 هادريانوثيراى Hadrianutherae ٦٢٦
 هادريانوس Hadrianus ٥٩٥ ، ٥٩٦ ، ٦٠٢ ،
 ٦٠٨
 هاديس Hades ١٥٨ ، ١٥٩ ، ٣٦٢ ، ٣٦٣ ،
 ٣٦٥ ، ٤١٣ ، ٦٣١
 هارموديوس Harmodios ١٣٣
 هارمونيا Harmonia ١٠٥ ، ٢١١
 هاليارتوس Haliartos ٤١٧
 هاليكارناسوس Halikarnassos (بودروم)
 ٥٥٠ ، ٥٧٣ ، ٦٤١
 هاملت Hamlet ٣٦٣
 هانيبال Hannibal ٥٧٩ ، ٦١٠
 هايمون Haimon ٣٣٩
 هرقل Herakles باللاتينية ١٩٠ ،
 ١٩٥ ، ١٩٦ ، ١٩٧ ، ٢١٠ ، ٢١٤ ، ٢١٧ ،
 ٢١٨ ، ٢٨٤ ، ٣٠٥ ، ٣٤٣ ، ٣٤٤ ، ٣٤٦ ،
 ٣٤٧ ، ٣٤٨ ، ٣٥٢ ، ٣٦٠ ، ٣٦١ ، ٣٦٣ ،
 ٣٦٤ ، ٤١٠ ، ٤٧٨ ، ٥٥٩ ، ٥٦٦ "أسطورة
 هرقل" ٢٦٩ ، ٣١٤ ، ٣٥٧
 هرميس Hermes ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ١٠٤ ، ١٨٠ ،
 ٢٦٠ ، ٢٧٩ ، ٤٠٨ ، ٤١٩ ، ٥٥٦ ، ٦٥٣ ،
 ٥٠٧ ، ٦٥٥ (أنظر الهرماي)

نوباكتوس Naupaktos ٥٧٥
 النوبة ٦٠١
 نوتوبولوس J.A. Notopulos ٩٦
 نورث (نوماس) Sir Thomas North ٦٠٦
 نورود G. Norwood ٣٦٥ ، ٣٦٦
 نوكراتيس Naukratis ٦١٩ ، ٥٢٧ ، ٦٣٨
 وأنظر كوم جعفة
 نولوس Nonnus من بانوبوليس Panopolis (=)
 أخيم) ٥٩٢
 نيابوليس Neapolis ٥٨٩ أنظر نابلي
 نيأرخوس Nearchos ٥٧٦
 نيانجا Nyanga ٩٨
 نيجريوس (جايوس أفيدوس) C.Avidius
 ٦٠٨ Nigrinus
 نيرفا (كوكيوس) Nerva Cocceius ٦٢٣ ،
 ٦٢٤
 نيرون Nero ٥٩٤ ، ٥٩٥
 نيريوس Nireus ٦٦٥
 نيسا Nysa ٢٣٣ ، ٥٩٨
 نيسنور Nestor ٤٦ ، ٩٢ ، ١١٠ ، ٥٠٠
 نيسوس Nessos ٣٥٢
 نيكاندروس من كولوفون Nikandros ٥٤٤
 نيكايا Nicaea ٦١٤
 نيكوبوليس Nikopolis ٦٠٧
 نيكوستراتوس Nikostratos ٦٥٦ "الخراديت
 العشر" ٦٥٦ decamythia
 نيكوستراتي Nikostrate ٣٠٦
 نيكوكراتيس Nikokrates ٥٢٧
 نيكولاوس الدمشقي Nikolaos ٥٨٠ ، ٦١٠ ،
 ٥٩٩
 نيكوميديا Nicomedia ٦٠٧
 نيكياس Nikias ٣٠٤ ، ٤٠٤ ، ٤٥٤ ، ٤٩٠ ،
 ٤٩٤
 نيكيتيس الأزيري Niketes Smyrnaeus
 ٥٩٥
 نيكيراتوس Nikeratos ٤٢٥ ، ٤٢٩
 النيل ٤٧٣ ، ٤٧٤

Odysseia ٢٨، ٣٠، ٣٩، ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٥، ٥١، ٥٢، ٥٣، ٥٤، ٥٩، ٦٣، ٢٦٨، ٣١٣، ٣٥٧، ٦٤، ٦٧، ٦٨، ٧٠، ٧١، ٧٢، ٧٨، ٨٠، ٨٧، ٨٩، ٩١، ٩٣، ٩٤، ٩٥، ٩٦، ٩٧، ٩٨، ١٠٣، ١١٢، ١٣٦، ١٣٧، ٢٤٦، ٢٦٧، ٢٨٧، ٥٠١، ٥٦١، ٥٦٣، ٦٣٦، ٦٤٣، ٦٤٦، ٦٥٨، ٦٧٤ أوديسيا الاسم ص ٤٥ هامش ١٦

هوميروس التراجيديا (سوفوكليس) ٣٥٤ "مارجيتيس Margites" ١٥٩ هونستوس Honestus ٥٩٤ هيپاتيا Hypatia ٦٢٤ هيپارخوس من فيكيا Hipparchos ١٣٢ ١٣٣، ١٨٥، ١٩٩، ٥٨٦ الهيبربوريون Hyperboreioi ٤٧٤، ٥٨٤ هيبربولوس Hyperboulos ٥٠٩ هيبرمنيسترا Hyperm(n)estra ٢٧٣ هيبروس Hebros ١٨٢ هيبريديس Hypereides ٤٣١، ٥١٥ هييسبريس Hybris ٨٥، ١٥١، ٢٢٦، ٢٧٧، ٤٨٠، ٤٨٣ هيپودروموس Hippodromos ٦١٩ هيپورخيما Hyporchema ١٣٧، ١٩٠، ٢١٩ هيپوس Hippos ٢٥، ١٢٣ هيپوكوون Hippokoon ١٩٠، ١٩١ هيپوكراتيس (أبقراط) Hippokrates ٤٣٨، ٤٨٩، ٥٣٣، ٦١٦ هيپوليتوس Hippolytos ٣٦٩، ٦٦٥ وأنظر يوربيديس هيپوناكس الإفيسى Hipponax ١٦٦، ١٦٧ هيبياس Hippias ١٣٣، ٤٤٢ هيجم Haigh A.E. ٢٢٩، ٢٥٨، ٢٨٢، ٢٨٣، ٣٣٩ هيجيسياس من ماجنيسيا Hegesias ٥٧٥ هيرا Hera ٢٥، ٤٣، ٧٥، ٨٢، ٨٣، ٢١٠، ٣٨٢

الهرماي Hermai ٤٠٨، ٥٠٨ هرميونى Hermione ٣٦٠ الهند ٢٣٣، ٤٧٢، ٤٧٦، ٥١٢، ٥٩٧، ٥٩٨، ٦٠١، ٦٤٨، ٥٨٣، ٢٢٥، ٥٧٢ هوراتيوس Horatius ١٤١، ١٧٥، ٢٤٢، ٥٤٩، ٦٠٤ هول (جوزيف) Joseph Hall ٥٣٤ "شخصيات الفضائل والفضائل" ٥٣٤ هولاس Hylas ٥٦١، ٥٦٦ هولاند (فيليمون) Philemon Holland ٦٠٦ هوميروس Homeros ١٥، ٢٠، ٢١، ٢٢، ٢٧- ١٠٧، ١٠٨، ١٠٩، ١١١، ١١٣، ١١٤، ١١٥، ١١٦، ١٤٨، ١١٨، ١١٩، ١٢٠، ١٢٤، ١٢٦، ١٢٧، ١٣٦، ١٣٧، ١٣٨، ١٤٥، ١٤٧، ١٤٩، ١٥٤، ١٥٧، ١٥٩، ١٦٠، ١٦٣، ١٦٤، ١٦٥، ١٦٦، ١٦٨، ١٧٢، ١٧٣، ١٨٢، ١٨٧، ١٩٢، ١٩٥، ١٩٧، ٢١٤، ٢١٣، ٢٢٤، ٢٤٦، ٢٧٠، ٢٨٤، ٢٨٧، ٢٩٤، ٢٩٦، ٣٠٠، ٣٠٥، ٣٢٦، ٣٤٤، ٣٥٣، ٣٧٣، ٤٣٣، ٤٤٢، ٤٥٢، ٤٥٤، ٤٧٣، ٤٧٩، ٤٨٣، ٤٨٤، ٥٠٠، ٥٠١، ٥٢٦، ٥٢٧، ٥٢٨، ٥٣٣، ٥٣٤، ٥٣٥، ٥٣٦، ٥٣٧، ٥٣٨، ٥٤١، ٥٥٩، ٥٦١، ٥٦٣، ٥٧٤، ٥٩٠، ٦٠٠، ٦٠٨، ٦١١، ٦١٣، ٦٢٢، ٦٢٤، ٦٢٦، ٦٣٦، ٦٤٥، ٦٤٦، ٦٥٤، ٦٥٥، ٦٥٨، ٦٦٥، ٦٧٣، ٦٧٤ "أبناء هوميروس" ١٠٣ Homeridai "أغنية لينوس" ١٣٧ "الأنشيد الهومرية" Hymnoi ١٠٤ إلى ديمتر ١٠٥ إلى أفروديتى ١٠٥ "الإلياذة" Ilias ٢٨، ٣٠، ٣٦، ٣٩، ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٤، ٤٥، ٥١، ٥٢، ٥٣، ٥٥، ٥٨، ١٠٤، ٢٦٧، ٣١٢، ٣٥٦، ٦٣، ٦٣، ٦٥، ٦٨، ٦٩، ٧٠، ٧١، ٧٦، ٧٨، ٧٩، ٨٠، ٨٤، ٩٤، ٩٥، ٩٦، ٩٧، ٩٨، ١٠٣، ١١٢، ١٢٦، ١٣٦، ١٣٧، ١٤٥، ١٤٨، ١٨٧، ١٩٥، ٢٤٦، ٢٦٦، ٤٧٨، ٥٠٠، ٥٠١، ٦٤٦، ٦٧٤ "الأوديسيا"

هيسـتيا Hestia ٥٥٥
 هيسـتيايوس Hestiaios ٤٨٤
 هيسـيودوس Hesiodos ٣١، ١٠٨-١٢٨،
 ١٦٠، ١٦٤، ١٦٦، ١٩٦، ٢٠٥، ٢١٤،
 ٢٥٠، ٢٦٢، ٢٩٤، ٢٩٦، ٤٣٣، ٤٧١،
 ٤٧٢، ٥٣٦، ٥٦٠، ٦٥٤، ٦٥٥، ٦٧٤، ٦٧٥
 "أنساب الآلهة" Theogonia ٣١، ١١١، ١١٣،
 ١٢٨، ٤٧٢، ٥٣٦ "الأعمال والأيام" Erga
 Kai Hemerai ١١١، ١١٢، ١١٣-١٢٢،
 ١٢٨ "الثيلات" Heoiai ١٢٥، ١٢٦، ١٢٧
 "درع هرقل" Herakleous Aspis ١٢٦ قائمة
 النساء "Gynaikon Katalogos ١٢٧
 هيفايستوس Hephaistos ٤٤، ٧٥، ٨٢،
 ١١٨، ١٢٦، ١٨٠، ٢٨٣، ٥٥٦، ٦٣٦
 هيكابي Hekabe ٧٢، ٣٧٢، ٣٨١، ٣٨٢
 هيكاتايوس من أبديرا Hekataios ٤٧٢،
 ٥٨١، ٥٨٤، ٥٩٧ "دورة حول الأرض"
 Ges Periodos ٤٧٢ "عن الأبطال"
 Herologia ٤٧٢
 هيكاتايوس من ميليتوس Hekataios ٤٧٢
 هيكاتي Hekate ١٢٥، ٥٦٨
 هيكـتور Hektos ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٥٣، ٥٨، ٦١،
 ٦٢، ٦٣، ٦٨، ٦٩، ٧١، ٧٦، ٧٨، ٨٨،
 ١٣٧، ١٥٥، ١٧٥، ٣٧٠
 هيلاس Hellas ٩٠، ٣٧١، ٤٤٠ هيلادي ١٣٦
 هيلانسيـتى ٦٥، ١٧٣، ٢٠٥، ٣٨٥، ٣٩٠،
 ٥٢٧، ٥٤٠، ٥٤١، ٥٤٥، ٥٤٦، ٥٤٧،
 ٥٤٨، ٥٤٩، ٥٥٩، ٥٧٥، ٥٧٦، ٥٨١،
 ٥٨٣، ٥٨٤، ٥٨٥، ٥٨٩، ٥٩٢، ٥٩٣،
 ٥٩٤، ٥٩٥، ٦٠١، ٦١٩، ٦٢٥، ٦٥٧،
 ٥٥١
 هيليكـون Helikon ٢٥، ١١٦، ١٢٣، ١٦٠،
 ١٩٨، ٢٠٥، ٢٥٠، ٥٥٦، ٥٩٤
 هيليني Helene ٤٠، ٤٩، ٦٩، ٧٠، ٧٨، ٨٨،
 ٨٩، ١٩٦، ٢٩٣، ٣٥٩، ٣٧١، ٣٧٥، ٣٧٦،
 ٤٨١، ٥٦٦، أصل الاسم ٧١ حاشية ٢٢
 هيليوبوليس Heliopolis ٥٨١

هيرابوليس Hierapolis ٦١٩
 هيراكلـيا البونطية Herakleia ٥٧٧
 هيراكليتوس الإفيـسي Herakleitos ٢٧،
 ٥٣٣، ٥٥٠، ٥٥١، ٦٣١، ٤٣٧
 هيرماجوراس من تيمينوس Hermagoras ٥٧٦
 هيرمياس Hermias ٤٦٥
 هيرميبوس من أزـمير Hermippos ٥٨٣
 هيرميسياناكس من ساموس Hermesianax ٥٤٢
 هيرميونى Hermione ٢٠٦، ٣٧١، ٣٧٦،
 ٣٨٣
 هيرود Hiero ٥٨٥
 هيروداس أو هيرونداس Hero(n)das ٥٤٢،
 ٥٧٢، ٥٧٣
 هيرودوتوس Herodotos ١٥، ٢٧، ٦٠،
 ١٧٥، ١٩٢، ١٩٣، ١٩٤، ٢٣٤، ٤٧٢،
 ٤٧٣-٤٨٦، ٤٨٧، ٤٨٩، ٤٩١، ٤٩٣،
 ٤٩٦، ٥٠١، ٥٠٢، ٦٠٠، ٦٠١، ٦١٢،
 ٦١٥، ٦٤٠، ٦٥٨ "أبو التاريخ" pater
 historiae ٤٧٣
 هيرودوروس من سوسا Herodoros ٥٤٠
 هيروديانوس (الصوري) Herodianos ٦١٣
 "تاريخ الامبراطورية بعد ماركوس" Tes meta
 Markon Basileias historiai ٦١٣
 هيروديس أتيكوس Herodes Attikos ٦١٤،
 ٦١٩، ٦٢٧، ٦٢١
 هيروديس الكبير Herodes ٥٨٠
 هيروديكوس من بابيلون Herodikos ٥٤٠
 هيروفيلوس Herophilos ٥٨٦
 هـيرون Hieron ٢٠٦، ٢٠٩، ٢١١،
 ٢١٦، ٢١٨، ٢٥٢، ٢٥٣، ٢٥٤
 هيروليموس من كارديا Hieronymos ٥٧٨،
 ٥٨١، ٥٨٢
 هـيرويكوس Heroikos ٦٢٢
 هـيستوريا historia ٤٧١

٥١٥، ٥٢٧، ٥٤٢، ٥٨٣، ٦١٧، ٦٤٧ أبناء
 هرقل Herakleidai ٣٦١، ٣٥٨ "أرخيلاؤس"
 Archelaos ٣٥٨ "ألكسندروس"
 Alexandros ٣٥٦ "ألكميني" Alkmene ٣٥٧
 "ألكميون عبر بسوفيس" Alkmeon ho dia
 Psophidos ٣٥٧ "ألكميون عبر كورنثة"
 Alkmeon ho dia Korinthou ٣٥٧
 "ألكيستيس" Alkestis ٣٥٥، ٣٦٠، ٣٥٨
 "ألوبي (أو كيركيون)" Alope Kerkyon ٣٥٨
 "أنتيجونى" Antigone ٣٥٧ "أنتيوبي" Antiope
 "أندرومـاخـي" Andromache ١٤٢، ٣٥٨
 ٣١٣، ٣٦٠، ٣٧٠، ٣٧٢، ٣٨٣ "أهـلـلـ"
 Skyrioi ٣٥٦ "أوتوليكوس (ساتيرية)"
 Autolykos Satyrikos ٣٥٨ "أوجى" Auge
 "أوديب" Oidipous ٣٥٧ "أوريستيس"
 Orestes ٣٥٧، ٣٦٠، ٣٧٦ "أوينومـاؤس"
 Oinomaos ٣٥٧ "أيجيوس" Aigeus ٣٥٨
 "أيولوس" Aiolos ٣٥٨ "إريخيـسـوس"
 Erechtheus ٣٥٨ "إفيجـنـيا بين التاورين"
 Iphigeneia en Taurois ٣٥٧، ٣٦٠، ٣٦١
 ٣٧٣، ٣٨٠، ٣٨١، ٥٧٢ "إفيجـنـيا فى أوليس"
 Iphigeneia en Aulidi ٣٥٦، ٣٧٣، ٣٧٧
 ٣٨٣ "إليـكـترا" Elektra ٣٤٤، ٣٤٨، ٣٥٣
 ٣٧٥ "إينو" Ino ٣٥٧ "إيون" Ion ٣٦٠
 ٣٥٨، ٣٧٤، ٤٤٨، ٤٥٤، ٥٣٣ "بـالـامـيدـيس"
 Palamedes ٣٥٦ "بروتيسـيـلاؤس"
 Protesilaos ٣٥٦ "بليستيس" Pleisthenes
 ٣٥٧ "بنات بيليوس" Peliades ٣٥٧ "بنات
 Temenidai ٣٥٨ "بنات داناؤس"
 Danai ٣٥٧ "بوزيريس (ساتيرية)" Bousiris
 Satyrikos ٣٥٧ "بيريثوس" Peirithous ٣٥٨
 "بيلـلـسـيـروفونـتـيس" Bellerophontes ٣٥٨
 "تيليفـوس" Telephos ٣٥٦ "تيمينـوس"
 Temenos ٣٥٨ "تينيس" Tennes ٣٥٩
 "ثيريستاي (ساتيرية)" Theristai Satyroi ٣٥٨
 "ثيسـتـيس" Thyestes ٣٥٧ "ثيسوس" Theseus
 ٣٥٨ "جلاوكوس (بوليـيـدوس)" Glaukos

هيليودوروس Heliodoros ٦٦١، ٦٦٩، ٦٧٠
 "الإثيوبية" Aethiopika ٦٦٠، ٦٦١ "الرواية
 الإثيوبية" حول ثياجينيس وخاريكليا
 (Althiopika ta peri Theagenen kai
 Charikleian) ٦٦٩ هيليودوروس بن
 ثيودوسيوس Theodosios ٦٧٠

هيليوس Helios ٤٨، ٣٦٨، ٦٦٦، ٦٧٠
هيمالايا ٥٨٤

۱۹۴ Himeria

هيمينا يوس Hymenaios ١٣٧

(9)

واحدة سيوة ٤٧٧

٢٨٣ M.L. West

الوزن الإيامي ٥٧٣ Iambos

الوزن السداسى Hexameton ٣٣، ٤٢، ٩٦،

6993 6994 6995 6996 6997 6998

١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٢٩ ، ١٣٠ ، ١٣١ ، ١٣٢

09Y,00E,04Y,040

(5)

يا بيبنتوس ۱۲۵ lapetos

ياسون Iason ٣٦٨، ٥٥٩، ٥٦١، ٥٦٢، ٥٦٣

٦٦٧، ٦٦٦ Iamblichos **يامبليخوس**

يحيى عبد الله ٢٢

يوبيو Eubolia ١١٦ ، ٢٣٩ ، ٣٢١ ، ٥٤٣

00V

يوثيديموس Euthydemos ٥٢٧

بيودوكسوس Eudoxos ٤٦٧ ، ٥٤٤

١٩٥ Europe باللاتينية Europa ١٩٥

يوربيديس (* Euripides ١٥ ، ٧٩ ، ١٤٢)

1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002

٢٨٢ ٢٧٢ ٢٦١ ٢٦٠ ٢٤٩ ٢٤٨

٢٩٣ ، ٣٠١ ، ٣٠٢ ، ٣٠٧ ، ٣٢٥ ، ٣٢٧

(340, 343, 341, 339, 334, 328)

٢٩٤ ٢٨٨-٣٥٤ ٢٤٨ ٢٤٧ ٢٤٦

٣٩٦ ، ٤٠٢ ، ٤٠٤ ، ٤١٢ ، ٤١٣ ، ٤٤٢

Archaiologia ٥٨٠ "عن الحرب اليهودية"
 ٥٨٠ peri ton Ioudaikon polemon
 ٢٥٦، ٢٤٩ Euphorion يوفوريون
 ٣٠٦ Iophon يوفون
 ٣٧٦، ٣٣٥ Iokaste يوكاستي
 ٣٦١ Iolaos يولاؤس
 ٣٥٢ Iole يولي
 Iulia Domna ٦٢١، ٦٢٠، ٦١٩ يوليا دومنا
 ٦٢٢
 Iulianos ٦٥٧ يوليانيوس
 Iulis ١٩٩ يوليس
 Iulius Africanus ٥٨٢ يوليوس أفريكانوس
 Iulius Caesar ٣٦٣ يوليوس قيصر
 ٤٦٤، ٥٣٥، ٥٣٨، ٥٨٠، ٥٩٤، ٥٩٧
 ٦٠٠، ٥٩٨
 Eumaios ٦٧، ٥٠، ٤٩ يومايوس
 Iosephos kai Asenath يوسيف وأسيناث
 (رواية) ٦٥٩
 Iolaos ٦٦٣، ٦٥٩ يولاؤس

Polyidos ٣٥٨ "خريسيوس" Chrysippos
 ٣٥٧ Epigono "الخلفاء" "ديكتيس"
 ٣٥٧ Diktys "رادامانثيس" Rhadamanthys
 ٣٥٩ Stheneboia "ستينيبيويا" "سكيرون"
 ٣٥٨ Skiron "ساتيرية" Satyrikos
 Sisyphos "سيسيفوس" (ساتيرية) Satyrikos
 ٣٥٩ Syleus "سيلوس" (ساتيرية) Satyrikos
 ٣٥٨ Troades "الطرواديات" ٣٧٢، ٣٥٩
 ٣٨٣، ٣٨١ "عابدات باكخوس (الباكخيات)"
 Bakchai ٢٢٤، ٢٢٩، ٢٣٣، ٢٣٦، ٣٥٧
 ٣٧٧، ٣٣٤ "فايثون" Phaithon ٣٥٩
 Phrixos (a) "فريكسوس" ٣٥٧
 Phrixos (b) "فوينيكس" ٣٥٧ Phoinix
 ٣٥٩ "الفينقيات" Phoinissai ٢٤٧، ٢٤٨
 ٣٧٥، ٣٥٩، ٣٥٧، ٢٨٢ "كسادموس"
 ٣٥٨ Kadmos "الكريتيات" Kressai ٣٥٧
 Kretes "الكريتيون" ٣٥٨
 Kresphontes "كيكلوبس" (ساتيرية) ٣٥٨
 Kyklops Satyrikos "لاميا" Lamia ٣٥٧
 ٣٥٨ Likymnios "ليكمنيوس" ٣٥٨
 ٣٥٧ Medeia "ميلانيبي مقيدة" Desmotis
 ٣٨٧ Melanippe
 ٣٥٨ Herakles Mainomenos "هرقل مجنوناً"
 ٧٩، ٣٦٢، ٣٦٤، ٣٦٥، ٣٦٦، ٣٦٧، ٣٦٨
 ٣٥٨، ٣٨٦ "هيسبيلي" Hypsipyle ٣٥٧
 Hippolytos Stephanias "هيبوليتوس المتوج"
 ٣٨٧، ٣٦٩، ٣٥٨، ٣٤٣ "هيبوليتوس المغطى"
 ٣٥٨ Hippolytos Kalypptomenos "هيكابي"
 ٣٧٠ Hekabe "هيليني" Helene ١٩٥، ١٩٦
 ٣٥٩، ٣٧٤، ٣٧٥، ٣٨٦، ٥١٢ "يوريسثيوس"
 ٣٥٧ Eurystheus Satyrikos "ساتيرية")

يوريسثيوس Eurystheus ٣٦١

يوريكليا Eurykleia ٨٨، ٦٧، ٥٠

يوسف ٦٦٢، ٦٦١

يوسيبوس Eusebius ٦١٢

يوسيفوس (فلافيوس) Flavius Iosephus

٥٨٠ "الآثار اليهودية" Ioudaïke

Fifth Chapter: Folklore, Tales, Dreams and Novel.....	652-671
1- Artemidorus interpreter of Dreams	652-654
2- Folktales: Lies revealing Truth	654-656
3- The Origins and Oriental Characteristics of Novel	657-671
A- The riddle of origins	657-660
B- General Characteristics.....	660-664
C- Some notes on the Extant Novels	664-671
• “ <i>Chaereas and Callirhoe</i> ” of Chariton	664-666
• “ <i>Anthia and Habrocomes</i> ” of Xenophon of Ephesus	666-667
• “ <i>Babyloniaca</i> ” of Iamblichus	667
• “ <i>Leucippe and Clitophon</i> ” of Achilles.....	667-668
• “ <i>Aethiopica</i> ” of Heliodorus	669-670
• “ <i>Daphnis and Chloe</i> ” of Longus	670-671
Conclusion.....	673-678
Abbreviations.....	679-680
A List of figures	681-684
Select Bibliography	685-695
Index	697-734

	Geography, History, Medicine etc.....	597-618
1-	Diodorus Siculus and World History.....	597-598
2-	Strabo and Historical Geography	598-601
3-	Plutarch between Morals and Parallel Lives.....	602-606
4-	Arrian, a new Xenophon.....	607-609
5-	Alexandrian Appian	609-611
6-	Pausanias, An Archeological and Touristic Guide.....	611-612
7-	Maximus of Tyre.	612
8-	Herodian of Tyre	613
9-	Cassius Dio	614
10-	Aelian and his Rustic Letters	614
11-	Galenus the Wise Physician	616-618
	Third Chapter: Second Sophistic	619-639
1-	Philostratus and the Lives of New Sophists	619-622
2-	Dio Chrysostomus a Moralst.....	623-626
3-	Aelius Aristides and his Prose Hymns	626-630
4-	Lucian son of Euphrates: a Villain Humorist.....	630-637
5-	Alciphron and common people.....	637-638
6-	Athenaeus of Naucratis dinning with the Sophists.....	638-639
	Fourth Chapter: Literary Theory and Philosophy	640-651
1-	Demetrius of Halicarnassus.....	640-641
2-	Dionysius of Halicarnassus	641-644
3-	Longinus and Sublimity of Creation and Reception	645-647
4-	Plotinus of Upper Egypt.....	648-651

1-	Wisdom From Verses to Prose.....	433-443
2-	Socrates' discussions	443-447
3-	Plato's Paradox between Poetry and Philosophy	447-464
4-	Aristotle an Encyclopaedic Scholar.....	465-470
Second Chapter: Science of History		471-499
1-	From Myths to Truth	471-472
2-	Herodotus " <i>pater historiae</i> "	473-486
3-	Thucydides, Founder of the Science of History ...	487-496
4-	Xenophon comes back with History to the frame of Literary Art	496-499
Third Chapter: Rhetoric or the Persuasive Art.....		500-522
1-	The Role of Rhetoric in Greek life	500-505
2-	From Antiphon to Demosthenes.....	505-522

Part V

Alexandrian Literature and the Discovery of Subsidiary Ways

1-	Written Literature and the role of Alexandria Library.	525-541
2-	Literary battle between Tradition and Modernism	541-574
3-	Alexandrian Prose: new scopes.....	575-586

Part VI

Alexandria and Hellenism under the Roman Empire

Foreword	589-591
First Chapter: Poetry, a Struggle for Survival	592-596
Second Chapter: Miscellaneous Prose Writings:	

Second Chapter: Elegiac Poetry and self-expression of the Individual in the frame of "Polis".	140-158
Third Chapter: Iambic Poetry	159-167
Fourth Chapter: Monody	168-186
Fifth Chapter: Choral Odes	187-220

Part III

Drama: the Flower of Poetic Maturity

First Chapter: Natural "genesis" of Drama	223-248
1- Dionysus Myth and the Origins of Drama in Greek Mentality.....	223-230
2- Dithyramb: Spermatic seed of Drama.....	230-239
3- Thespis, Phrynichus and the beginnings of Tragic Art.....	239-248
Second Chapter: Tragedy or Tragic vision of Human Issues	249-388
1- Aeschylus, Marathon-Fighter and Father of Tragedy	249-302
2- Sophocles: the Flower of Maturity	302-354
3- Euripides and Tragic self- laceration	354-388
Third Chapter: Comedy between Political Birth and Egoistic Self-preoccupation.....	389-430
1- Aristophanes from Old to Middle Comedy.....	389-421
2- Menander and New Comedy or the Prison of Egoistic Preoccupation.....	421-430

Part IV

Prose an Artistic Expression in the Age of Maturity, Wisdom and Eloquence

First Chapter: Literary face of Philosophy	433-470
---	----------------

Contents

Page

Introduction to the Third Edition 11-14

Introduction to the Second Edition 15-24

Part I

The Nature and Function of Greek Epic and Didactic Poetry

First Chapter: Homer the First Creator 27-107

1- Oriental Sources and Homeric Problem..... 27-41

2- Oral Background of the Epic Technique..... 41-102

a- Unity of Theme 42-66

b- Character delineation 66-80

c- Anthropomorphism of Gods and Apotheosis
of Men..... 80-89

d- Epic Reciter: The Nature of his Work in
ancient and modern times..... 89-102

3- After Homer 103-107

Second Chapter: Hesiod: Man as an Individual, Poet
as a Teacher 108-128

1- Between Epic and Didactic Poetry 108-113

2- "*Works and Days*" 113-122

3- "*Theogony*" 122-126

4- After Hesiod 126-128

Part II

Lyric poetry and prosperous Individualism

First Chapter: Lyric Poetry, its meaning and its
origins 131-139

Egyptian specialists. These responses are highly estimated by the present writer who always expresses his opinion that any book which does not stir other more detailed and more specialized efforts does not deserve to have been written or published.

It was necessary to adapt the Third Edition to these requirements of the new generations as well as to the frame and context of our major project "Classical Encyclopaedia" going to be the first published in Arabic.

A New Sixth Part was added under the title "Alexandria and Hellenism under the Roman Empire". This Part was suggested by some clever readers within the discussions about the Second Edition. Another suggestion waits to be achieved in the future, namely the Byzantine Literature.

It was necessary to collect an Index in the end of the book in a serious attempt to solve the problem of proper Greek names in Arabic, paving the way, in the same time, for the final form of the forthcoming Classical Encyclopaedia.

culture with the Classics became direct and well established.

In the same time these contacts with Greek Literature from Ancient times till nowadays are widely reflected in Modern Arab Literature. In Arab Theatre for example we have no less than four pieces dealing with the so-called "Arab Oedipus". In poetry we have Apollo School poets such as, Abu El Quasem El Shaby, Aly Mahmoud Taha, Abu Shady, Nazek El Malaïaka. Also the poems of El Sayab, El Baiati, Adonis, Salah Abd El Sabour and Nazar Qabany are full of Greek symbolic myths especially Prometheus, the "Fire Stealer". Greek myths in modern Arab poetry are closely connected with the idea of Innovation, Revival or in one word Renaissance. This phenomenon in modern Arab Literature requires more stress on the Classical and Comparative Studies in our Universities.

The First edition of this book (50.000 copies) and the second having been out of print, the present writer began to prepare the third edition with great enthusiasm due to the warm and inciting reception of the book by the Arab readers.

This creative reception of this book was not confined into the circles of specialists but it included the wide public. Noteworthy is that the dissertations and researches in the Egyptian Universities during the last two decades reveal a high-levelled dialogue between the contents of this book and the new generation of the

Noteworthy is that the Arab World is closely connected with Greek Legacy. Ancient Egypt and the Orient influenced the Greek Civilisation in many fields e.g. the alphabets, mythology, architecture, medicine etc. In this way the Greek sources became essential to understand the Egyptian and Oriental ancient traditions. One example is enough here, i.e. the myth of Isis cannot be fully understood without the Graeco – Roman Sources especially the treatise of Plutarch *“On Isis and Osiris”*. This treatise is still indispensable for any egyptologist .

On the other side Arab Muslims, translated the main writings of the Greeks into Arabic including Plato, Aristotle, Plotinus and Galenus. These Arabic versions were translated into Latin in Andalusia, Sicily and southern Italy. These translations played a great role in the European Revival of the Classics (or Humanism) and in the Renaissance as a whole.

In this way we can understand the efforts of the pioneers in Egyptian Modern Renaissance. e.g. Rifa'a Rafie El Tahtawi, Ahmed Lutfy El Sayed, Taha Hussein, Ahmed Shawqi and Tewfiq El Hakim. All of them stressed the importance of Classical scholarship for modern Arab Renaissance. All of them, however, got their knowledge of the Classics through this or that modern European Language and not directly through Greek (or Latin). Now after the foundation of Classical Departments in Cairo University and the other Egyptian Universities the contact of Arab

In modern times it has already been well - established to deal with Greek Literature as a Human and Universal Legacy. This Greek model was restored and very fruitfully utilized during the European Renaissance beginning from Italy to other European countries. New Classicism, like Renaissance as a whole, was born in Italy, but it grew and it was highly matured and elaborated in France, England and Germany. Here we can only mention some names of the Renaissance pioneers. From Italy we refer to Betrarca, Boccacio, Dante, Scaliger, Il Cinthio. From France we mention here few names e.g. Etiènne Jodelle, Robert Garnier, Boileau, Corneille, Racine and Molière. From England the names of Thomas Kid, Cristopher Marlowe, Ben Jonson and Shakespeare cannot be neglected. From Germany it is enough to mention Gottsched, Lessing, Schiller, Goethe and (the Dutch) Erasmus.

Through the efforts of these Pioneers, and many others, Greek (and Latin) texts were revised, edited translated, commented and published. Many literary pieces were written on the model of the Greek (and Latin) masterpieces. Greek myths became the main spring of inspiration for the writers, painters and musicians. The revival of Classical Tradition was an essential ingredient of the Renaissance mentality. And so we can say that Modern Western Civilisation is based, from its spiritual side, on the Restored Classics.

“Odyssey”. This oral tradition itself had oriental origins which entered Greek oral tradition through close contacts with Asia Minor, Cyprus, Crete etc. Anyhow Homer gave the first model how to deal with the inherited tradition. This Homeric model was highly praised and recommended by the other Greek (and World) poets and critics. Homer himself became for the next generations a tradition by which Greek poets were inspired. Hesiod the founder of didactic poetry was inspired by Homer and he even adopted his verses, the hexameters. Lyric poets and dramatists followed the same way. Aeschylus is related to have said “My plays are nothing but the small remnant morsels of Homeric luxurious banquet”.

Aristophanes continued to discuss this issue, the conflict between tradition and modernism or innovation, in his comedies, e.g. *“Frogs”* and *“Clouds”*. Later in Alexandria the same issue developed into a literary battle between Apollonius Rhodius, the traditionalist and Callimachus the champion of modernism. Theocritus their colleague adopted a compromising technique in his pastoral poems. Under the Roman Empire the Greek men of letters continued this traditional dialogue. At that time – after the conquests of Alexander the Great and the Hellenistic experience – the Greeks were more open-minded towards the Other or the “Barbarians”. And so the results were valuable, among which is the birth of Greek Novel as a mixture of oriental, particularly Egyptian, elements and traditional Greek artistic technique.

Summary

Greek Literature discovered and developed some literary genres, and it made them so artistically and esthetically mature that some critics consider any change in this Greek standard a kind of deterioration. They refer to the epics of Homer and the tragedies of Sophocles as examples.

Obviously Greek Literature was almost wholly preoccupied in the essential human issues. This means that it addresses every humanbeing, everywhere and in any time. Thus it wins immortality and universality. The main essential human issues in Greek literature can be simply exemplified in the cosmological order including the relations between men and gods, earth and heaven. Greek literary works were deeply involved in issues such as justice and future as well as the nature and function of arts. It goes without saying that these issues, dealt with in Greek Literature about thirty centuries ago, are still discussed in our contemporary life i.e. in the beginnings of the Twenty First Century.

From the beginnings of Literary production Greeks were interested in the problem of inherited tradition. Homer himself was preceded by traditional oral epic singers. He, depending on this wealthy tradition, composed his two Epics, the "*Iliad*" and

Classical Encyclopaedia

II

**Ancient Greek Literature
A Human and Universal
Legacy**

Classical Encyclopaedia

II

Ancient Greek Literature
A Human and Universal Legacy

by

Ahmed Etman

Professor of Classics and Comparative Literature

Faculty of Arts - Cairo University

Third Edition

Cairo 2001

مؤلفات ومترجمات باللغة اليونانية الحديثة:

- شارك في "ترجمة معاني القرآن الكريم". أثينا ١٩٨٧.
- ترجم "بداية ونهاية" لنجيب محفوظ. الطبعة الأولى بسيخيوس أثينا. ١٩٩٠. (ونشرت لها عدة طبعات).
- مشكلة تاليه هرقل في "بنات تراخيس" لسوفوكليس و "هرقل فوق جبل أويتا" لسينيكا دراسة في المفهوم التراجيدي والمغزى الرواقي للأسطورة" منشورة مع موجز باللغة الإنجليزية، أثينا ١٩٧٤.
- له دراسات أدبية متفرقة بالعربية والإنجليزية واليونانية والإيطالية إما منشورة بمجلات عربية وأجنبية أو أقيمت في مؤتمرات علمية بالجامعات الأوروبية ونشرت ضمن أعمال هذه المؤتمرات.

من أهم مؤلفاته الإبداعية:

- "كليوباترا تعشق السلام". الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤ وقد ترجمت إلى الإيطالية واليونانية والفرنسية والإنجليزية.
- "عودة البصر للضيف الأعمى". الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦ وعرضتها فرقة "المسرح العربي" بـ"الكويت تحت عنوان "الدينار" ١٩٨٣. وتعد الترجمة الفرنسية للنشر.
- "الحكيم لايمشي" مجلة "عالم الكتاب الأولى لوفاء توفيق بالأقصر بوليو بالفرقة المركزية بالقاهرة ودار الأوبرا وصدرت ضمن مطبوعات لقصور الثقافة (الجميع). ١٩٩٩ الفرنسية والإيطالية "معيز البهنسا".
- للطباعة والنشر، القاهرة ٢٠٠٠.



المؤلف د. أحمد عثمان

- تاريخ قبرص، جزيرة الجمال والكم منذ القدم وإلى اليوم، القاهرة ١٩٩٧.
- الكلاسيكية في مسرح عصر النهضة والتراث المتجدد في مسرحيات شكسبير ورأسين، القاهرة ١٩٩٩.

من أهم مترجماته إلى اللغة العربية:

- "الإنيادة" لفرجيليوس (بالمشاركة) ونالت جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٧٣.
- "هرقل فوق جبل أويتا" لسينيكا، سلسلة من المسرح العالمي الكويتية عدد ١٣٨ مارس ١٩٨١ وأذيعت بالبرنامج الثاني.
- "السحب" لأريستوفاتيس: نفس السلسلة عدد ٢١٥ أغسطس ١٩٨٧ (المقدمة) وعدد ٢١٦ سبتمبر ١٩٨٧ (النص) وأذيعت بالبرنامج الثاني.
- "بنات تراخيس": لسوفوكليس نفس السلسلة عدد ٢٤٩ يونيو ١٩٩٠ وأذيعت بالبرنامج الثاني.
- (مع آخرين) "أثينة السوداء. الجذور الأفروآسيوية للحضارة الكلاسيكية. تأليف مارتن برنال ونالت جائزة الترجمة أفضل كتاب في معرض القاهرة الدولي للكتاب عام ١٩٩٨.
- "هرقل مجنوناً" ليوريبيديس، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة (٢٠٠١).
- الكثير من قصائد الشعر اليوناني الحديث المنشورة في مختلف المجلات العربية.

• رئيس قسم الدراسات اليونانية واللاتينية، كلية الآداب - جامعة القاهرة (١٩٨٩-١٩٩٤، ١٩٩٧-٢٠٠٠). مؤسس ومدير مركز الدراسات اللغوية والأدبية المقارنة بكلية الآداب - جامعة القاهرة. (١٩٩٤-١٩٩٧).

• رئيس الجمعية المصرية للدراسات اليونانية والرومانية.

• رئيس الجمعية المصرية للآداب المقارن.

• عضو شرفي في الجماعة الأدبية اليونانية البرناسوس.

• عضو اللجنة الاستشارية باليونيسكو الخاصة بالتعددية اللغوية والتعليم المتعدد اللغات في مشروع السلام اللغوي Linguapax من إبريل ١٩٩٩

من أهم كتبه في الدراسات الأدبية:

- الأدب اللاتيني ودوره الحضاري حتى نهاية العصر الذهبي، الطبعة الثانية. دار المعارف ١٩٩٥.
- الأدب اللاتيني ودوره الحضاري. العصر الفضي. أيجيبتوس، القاهرة ١٩٩٠.
- كليوباترا وأنطونيوس. دراسة في فن بلوتسارخوس وشكسبير وشوقي. الطبعة الثانية. أيجيبتوس، القاهرة ١٩٩٠.
- المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم: دراسة مقارنة. الطبعة الثانية الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ١٩٩٣.
- قطاع البريختية والشيوعية. دراسة في المسرح الملحمي، التنوير الذهني السبريختي والتطهير الأرسطي، بريخت بين الشرق الشيوعي والغرب الرأسمالي. أيجيبتوس، القاهرة ١٩٩٢.
- طريقنا إلى الحرية: محاوره زكي نجيب محمود - أحمد عثمان. عين للدراسات والبحوث. القاهرة ١٩٩٤.

SERAGELDIN



IS06952

